This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

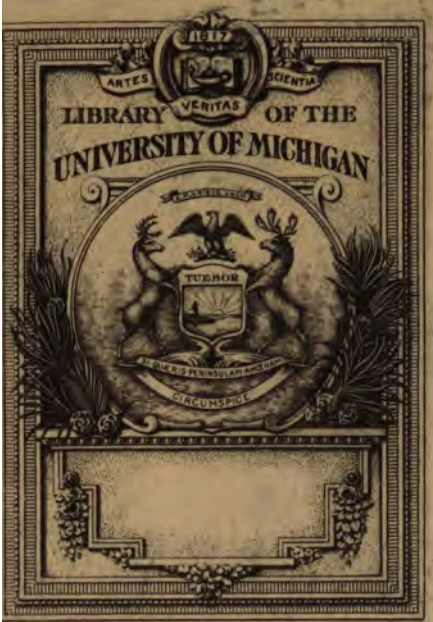
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 447955

ANTON SPRINGER

TEXTBUCH ZU SEEMANNS KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN.

II. Auflage



FROM THE LIBRARY OF
WARREN P. LOMBARD, MD, ScD.
PROFESSOR OF PHYSIOLOGY, 1892-1923

N
5300
.S44
1881

Seemann, Ernst Elert Arthur Heinrich
C. C. Lombard
1884

TEXTBUCH

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

VON

ANTON SPRINGER

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1881

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Library
W. P. Lombard
11-16-39

© 11-16-39 J.A.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Als „Seemann's Kunſthiſtoriſche Bilderbogen“ vollendet vorlagen, wurde vielfach der Wunſch nach einem kurzgefaßten Textbuche laut, welches die einzelnen Abbildungen erläutert und erklärt. Von dem befreundeten Verleger zu Rathe gezogen, empfahl ich die Anordnung des Textbuches nach hiſtoriſchen Grundſätzen, ſo daß dasſelbe zugleich als kunſthiſtoriſcher Leitfaden dienen könnte, und übernahm ſchließlich ſelbſt die Löſung der Aufgabe. Nicht ohne Sorge und Bangen. Man muß den leichten Muth der Jugend beſitzen oder bloß auf den von der Forſchung bereits breit getretenen Wegen und nicht auch auf den zahlreicheren, nur verſuchsweiſe eingeſchlagenen und erſt mühſam gebahnten Pfaden ſich bewegen, um nicht vor den großen Schwierigkeiten einer univerſalhiſtoriſchen Ueberſicht zurückzuſchrecken. Und je kürzer die gebotene Faſſung, deſto mehr wachſen die Schwierigkeiten. Auch jetzt nach zweimaliger Bearbeitung des Textbuches bekenne ich mich zu der Anſicht, daß einzelne Kapitel in den Händen des einen oder anderen Specialforſchers eine vollendetere Form gewonnen hätten. Zu dem Entſchluſſe, das Werk dennoch zu wagen, brachte mich die Erwägung, daß das Textbuch in erſter Linie didaktiſche Zwecke ſich vorſetze. Der Rückblick auf eine fünf-

unddreißigjährige — ich denke nicht ganz erfolgloſe — Lehrthätigkeit ließ mich hoffen, in Bezug auf Anordnung und Gliederung des Stoffes, auf das Maß des gebotenen Inhaltes und auf den Ton der Schilderung meiſtens das Richtige getroffen zu haben.

Die erſte Auflage des Textbuches erſchien anonym. Ich lüfte jetzt den für meine Freunde und Fachgenoſſen ohnehin durchſichtigen Schleier.

Leipzig, im September 1881.

Anton Springer.

Inhaltsverzeichniss.

I. DIE KUNST DES ALTERTHUMS.

Anfänge der Kunstentwickelung S. 1.

A. Der Orient.

1. **Aegypten** S. 5. — 2. **Assyrien** S. 13. — 3. **Persien und Kleinasien** S. 17.

B. Griechenland und Rom.

1. **Architektur** S. 20. (Doriſcher Stil S. 23. — Ioniſcher Stil S. 25. — Korinthiſche Ordnung S. 28. — Innere Decke S. 29. — Polychromie. S. 30. — Denkmäler S. 30).
2. **Sculptur** S. 34. (Archaiſcher Stil S. 34. — Myron S. 40. — Phidias S. 41. — Olympia-Sculpturen S. 46. — Polyklet S. 48. — Skopas und Praxiteles S. 50. — Lyſippos S. 53. — Genreſculptur S. 54. — Schule von Rhodos und Pergamos S. 56. — Neuattiſche Schule S. 59).
3. **Altitalisch-Römische Kunst** S. 62. (Etruskiſche Kunſt S. 62. — Römiſche Architektur S. 63. — Römiſche Sculptur S. 68).
4. **Das antike Kunsthandwerk** S. 72. (Goldſchmiedekunſt S. 73. — Erzarbeit und Töpferei S. 75. — Wandmalerei S. 77. — Das antike Erbe S. 83).

II. DIE KUNST DES MITTELALTERS.

A. Altchristliche und byzantinische Kunst.

1. **Rom** S. 85. (Die Katakomben S. 86. — Sarkophagſculptur S. 89. — Die Baſiliken S. 93. — Moſaikmalerei S. 94).
2. **Oströmisches Reich** S. 96. (Syriſche Denkmäler S. 96. — Centralbauten S. 99).

3. Ravenna S. 100. (Kirchenbau S. 100. — Mofaiken S. 101).

4. Byzantinische Kunst S. 102. (Bilderhandfchriften und Elfenbeinarbeiten S. 103. — Kirchenbau S. 104).

B. Die Kunst des Islam.

1. Syrien und Aegypten S. 105. (Mofcheen S. 105. — Arabesken S. 107).

2. Spanien und Sicilien S. 108. (Maurifcher Stil S. 108. — Alhambra S. 109).

C. Die Kunst des Mittelalters seit den Karolingern.

1. Karolingische Kunst S. 110. (Kirchenbau S. 110. — Bilderhandfchriften S. 112).

2. Die Baukunst des romanischen Stils S. 114. (Syftem S. 116. — Deutfche Bauten S. 121. — Scandinavien und England S. 130. — Italien S. 133. — Frankreich und Spanien S. 134).

3. Die Baukunst des gothischen Stils S. 137. (Syftem S. 137. — Frankreich und Belgien S. 143. — England S. 146. — Deutfchland S. 147).

4. Die Profan-Architektur im Norden S. 155. (Klofterbauten und Burgen S. 155. — Rath- und Gildenhäufer 157. — Bürgerhäufer S. 158).

5. Malerei, Plastik und Kunsthandwerk im Norden S. 159. (Miniaturen S. 160. — Kirchengeräthe S. 161. — Frühromanifche Sculptur S. 164. — Teppichftickerei S. 165. — Wandmalerei etc. S. 165. — Spätromanifche und gothifche Sculptur S. 167. — Glasmalerei S. 168. — Gothifches Kunfthandwerk S. 169).

6. Die italienische Baukunst im späteren Mittelalter S. 170. (Kirchenbau S. 170. — Profanbauten S. 174. — Anhang: Die pyrenäifche Halbinfel S. 176).

III. DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

A. Italien.

1. Niccolo Pisano und Giotto S. 177. (Die Cosmaten S. 179. — Niccolo Pifano S. 179. — Giotto S. 181. — Orcagna S. 183. — Duccio und die Schule von Siena S. 185. — Giov. da Fiefole S. 187).

2. Die italienische Renaissance-Architektur. *a. Die Frührenaiffance* S. 188. (Brunellesco; Florenz und Mittelitalien S. 189. — Lombardei und Venedig S. 192). — *b. Die Hochrenaiffance* S. 194. (Die Brüder Sangallo S. 194. — Bramante S. 185. — Michelangelo und die Peterskirche S. 197. — Rom S. 199. — Genua, Verona, Venedig S. 200. — Palladio S. 200).

3. Die Renaissance-Sculptur. *a. Das Quattrocento* S. 201. (Ghiberti S. 201. — Donatello S. 202, — Luca della Robbia S. 204. — Die florentiner Marmorbildhauer S. 205. — Der Bronzegufs; Verrocchio S. 207. —

Lombardiſche und venetianiſche Bildhauer S. 208. — b. *Das Cinquecento* S. 211. (Andrea und Jacopo Sanſovino S. 211. — Michelangelo S. 214). — c. *Barockſculptur* S. 218.

4. **Die italienische Malerei im 15. Jahrhundert** S. 219. (Maſaccio S. 219. — Fra Filippo Lippi S. 221. — Botticelli; Filippino Lippi S. 223. — Ghirlandajo S. 224. — Verrocchio S. 225. — Signorelli S. 226. — Die Paduaner und Venetianer S. 227. — Die Ferrareſen S. 229. — Perugino und Pinturicchio S. 230).

5. **Lionardo, Michelangelo und Raffael** S. 232. (Lionardo S. 232. — Die Mailänder Schule S. 235. — Michelangelo S. 235. — Sebaſtian del Piombo S. 239. — Raffael S. 239. — Fra Bartolommeo S. 241. — Giulio Romano; Sodoma S. 249. — Andrea del Sarto S. 250).

6. **Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien** S. 251. (Die Schule von Ferrara; Correggio S. 251. — Giovanni Bellini; Giorgione S. 253. — Palma vecchio; Tizian S. 254. — Moretto; Tintoretto; Paolo Veroneſe S. 256).

7. **Die italienische Malerei im 17. Jahrhundert** S. 258. (Die Caracci S. 258. — Guido Reni; Domenichino S. 259. — Caravaggio S. 260).

8. **Das Kunsthandwerk** S. 261. (Erzguſs S. 262. — Goldſchmiedearbeit S. 263. — Holzſchnitzerei; Töpferei S. 264. — Venezianiſche Gläſer S. 264. — Faſſadenmalerei S. 266).

B. Diesseits der Alpen.

1. **Malerei und Plastik im 15. Jahrhundert** S. 267. a. *Die niederländiſche Malerſchule* (Stephan Lochener S. 269. — Die Brüder van Eyck S. 270. — Roger van der Weyden S. 272. — Memlinc S. 274). b. *Die deutſche Kunſt im 15. Jahrhundert* S. 274. (Die niederrheiniſche Schule S. 275. — Zeitblom; Schongauer S. 276. — Syrlin S. 277. — Brüggemann S. 278. — Veit Stoſs; Adam Krafft S. 279. — Wohlgemuth S. 281).

2. **Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert** S. 282. a. *Albrecht Dürer und Peter Viſcher* (Dürer S. 282. — Nachfolger Dürers; die Kleinmeiſter S. 289. — Altdorfer; Cranach S. 291. — Peter Viſcher S. 292). — b. *Hans Holbein* (Die Augsburger Schule S. 294. — Hans Holbein der ält. S. 295. — Hans Holbein der jüng. S. 296. — Hans Baldung; Grünewald S. 300).

3. **Plastik und Malerei unter italienischem Einflusse** S. 301. (Quentin Maſſys S. 301. — Lucas van Leyden S. 302. — Hieronymus Boſch; Peter Brueghel; Paul Bril; Mabuſe S. 303. — Niederländiſche Bildhauer in Deutſchland S. 305. — Die Portraitmalerei S. 306. — Joſt Amman; Virgil Solis S. 306).

4. **Die Renaissance-Architektur** S. 307. (Frankreich S. 308. — Deutſchland S. 311. — Deutſche Schloſsbauten S. 315. — Städtiſche Bauten S. 318. — Einfluſs der Niederlande S. 319. — Scandinavien; England; Spanien S. 322).

5. **Das Kunsthandwerk** S. 323. (*Frankreich:* Goldſchmiedearbeit und Töpferei S. 323; Bucheinbände S. 326; Emailarbeit S. 326; Möbel S. 327. — *Deutſchland:* Modell- und Muſterzeichner S. 327; Jamnitzer S. 329; Schmiedearbeit S. 330; Töpferei S. 331; Holzarbeit S. 333).

6. **Die flandrische Malerschule im 17. Jahrhundert** S. 334. (Rubens S. 335. — Van Dyck S. 340. — Brouwer und Teniers S. 342).

7. **Die holländische Malerschule im 17. Jahrhundert** S. 343. (Honthorst; Elsheimer S. 343. — Die Perioden der holländifchen Malerei S. 346. — Frans Hals S. 348. — Rembrandt S. 350. — Die Harlemer Schule: Dirk Hals; Oftade; Ruijsdael; Wouverman S. 354. — Ter-Borch S. 356. — Die Leydener Schule: Goyen; Jan Steen; Dou; Mieris S. 357. — Die Delfter Schule: Jan van der Mer; Pieter de Hoogh S. 358. — Die Amfterdamer Schule: Barth. van der Helft S. 359. — Schüler und Nachfolger Rembrandts S. 359. — See- und Thiermaler: Willem und Adriaen van de Velde; Cuijp; Potter. S. 360. — Die fpätere Landfchaftsmalerei: Everdingen; Van der Neer; Hobbema S. 361. — Stillleben- und Blumenmaler S. 362).

8. **Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert** S. 362. (Aeltere Zeit S. 362. — Velasquez S. 363. — Zurbaran; Cano; Murillo S. 365).

9. **Die französische Malerei im 17. und 18. Jahrhundert** S. 367. (Philipp de Champagne; Callot S. 367. — Pouffin; Claude Lorrain S. 368. — Puget; Lebrun S. 370. — Die Portraitiften S. 371. — Watteau; Chardin; Greuze S. 372).

10. **Der Barock- und Rococostil** S. 373. (Barock, Rococo und Zopf S. 373. — Holländifcher Barockftil: Jacob van Campen; Andreas Schlüter S. 375. — Pöpelmann; Balth. Neumann S. 376. — Die Innendekoration S. 377. — Franzöfifche Deffinateure und Goldfchmiede S. 378. — Delfter Faiencen; Porzellan S. 380. — Mobiliar und Wandverkleidungen S. 381. — Francisco Goya; Hogarth; engliftche Genre- und Portraitmaler S. 382).

Seite

Künstlerregister 384

Ortsregister 388

ERSTER ABSCHNITT.

DIE KUNST DES ALTERTHUMS.

Die Anfänge der Kunſtentwickelung.

Auf die Fragen: Wie weit reicht unſer unmittelbares Kunſtverſtändniß zurück und welche vergangene Kunſtſtufe bietet uns zuerſt reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unſere Kunſtwelt, in den Werken der helleniſchen Künſtler empfangen unſere Ideale der Schönheit am früheſten Leben und Geſtalt. Mit der klaſſiſchen Kunſt, ſo nennen wir die Kunſt der Griechen und Römer, verhält es ſich wie mit den klaſſiſchen Sprachen und insbeſondere wie mit der griechiſchen Poeſie und Philoſophie. Sprachgelehrte beſchäftigen ſich mit den altorientaliſchen Sprachen; Einfluß auf die allgemeine Bildung üben nur die Sprachen der Griechen und Römer. Die Namen Homer, Plato, Ariſtoteles klingen vernehmlich an unſer Ohr, altägyptiſche und altindiſche Dichter dagegen, orientaliſche Weiſe bleiben uns ſtets fremd und werden nur mühſam verſtanden. Doch darf man nicht glauben, als ob das griechiſche Volk von allem Anfange her eine vollendete Kunſt, gleichſam als Naturgeſchenk, beſeſſen habe und für ſeine künſtleriſche Entwickelung nichts der älteren orientaliſchen Kultur verdanke. Es gab eine Zeit, in welcher die Griechen über kein größeres Kunſtvermögen verfügten, als die vielgeſcholtenen Barbaren. Viele Menſchenalter vergingen, ehe ſich die nationale Eigenart entwickelte und feſte, nach außen abgeſchloſſene Formen fand. Je näher ein Volk dem Anfange ſeines Daſeins ſteht, eine deſto geringere Kraft übt die Eigenthümlichkeit ſeiner Natur. Auf den elementaren Stufen der Bildung rücken die einzelnen Stämme in ihren Zuſtänden, Aeußerungen und Beſtrebungen eng aneinander und zeigen noch nicht die ſcharfen Unterſchiede, welche ſie in den Zeiten reicherer Kultur trennen.

Eine Schilderung, wie ſich menſchlicher Kunſtſinn allmählich entfaltet hat, würde zunächſt die Verſuche erwähnen, durch mannig-

fache Erfindungen die Befriedigung der Lebensbedürfniſſe zu erleichtern und zu vermitteln. Die Noth ſchärfte das Auge und ließ in Naturkörpern, ſelbſt in Gliedern des eigenen Leibes, z. B. in der geballten oder hohlen Hand dafür taugliche Gegenſtände erdecken. Dieſe Urgeräthe, zuerſt ſo hingenommen, wie ſie die Natur darbot, wurden ſodann durch andere Naturkörper, welche als Werkzeuge verwendet wurden — Steinſpitzen, Steinbeile, Knochennadeln u. ſ. w. — für ihren Zweck noch tauglicher geſtaltet. Formgedanken begannen ſich zu regen. Noch immer erſchien aber die Form wie zufällig an dem Stoffe haftend. Da iſt es nun ein rieſiger Fortſchritt geweſen, als Stoff und Form getrennt und der erſtere, z. B. Pflanzenfaſern, in Streifen geſchnittene Thierfelle, Thonerde, Metalle durch bewußte menſchliche Arbeit in die zweckmäßige Form gebracht wurde, wobei die Erinnerung an Naturvorbilder die Hand leitete. Im Handwerke offenbarte ſich zuerſt die menſchliche Kunſtfertigkeit; die Luſt, das Geräth zu ſchmücken, weckte am früheſten den Formenſinn. Die Weberei und Töpferei müſſen wir als Mutterkünſte begrüßen, im Kreiſe des Ornaments ſpielt ſich die älteſte Entwickelung unſerer Kunſt ab. Beinahe unwillkürlich entſtanden die Ornamente. Der Vorgang bei der textilen Arbeit ſelbſt führte zum Verflechten, Reihen, Binden, Säumen und gab dem Bande, der Krone, dem Saume den Urſprung. Das Treiben der Metalle, die älteſte Weiſe der Metallverwendung im menſchlichen Dienſte, ließ unwillkürlich Buckel entſtehen, welche in Reihen zuſammengeſtellt gleichzeitig einen Schmuck bildeten und weiterhin zu Kreis- und Spiralornamenten Anlaß gaben.

Die Bewohner der Schweizer Pfahlbauten haben allerdings nicht in Urzeiten gelebt, ſtehen an Alter gegen die Ahnen orientaliſcher Stämme und des Griechenvolkes weit zurück; ſie befanden ſich aber auf der primitiven Kulturſtufe, welche auch die letzteren am Anfange ihres Daſeins eingenommen hatten, und dürfen, da nach einem hiſtoriſchen Grundgeſetze verwandten Kulturſtufen verwandte Lebensäußerungen entſprechen, zur Vergleichung herangezogen werden, wenn es ſich um die anſchauliche Schilderung des urſprünglichen Kunſtlebens der Menſchheit handelt. Die Reſte von Flechtwerken, welche in den Pfahlbauten gefunden wurden (No. **319**, 5 und 6) zeigen deutlich die natürliche Entſtehung von Muſtern, welche bereits vollſtändig den Reiz eines Ornamentes beſitzen und als Schmuckform ſeitdem die mannigfachſte Verwendung gefunden haben. In ähnlicher Weiſe lehrt die Zuſammenſtellung von Bronze-Geräthen und Waffen mit den als Geräthe und Waffen verwendeten Naturkörpern (No. **319**, 1, 2 und 7, 8) die unmittelbare Anlehnung der erſteren an die letzteren kennen.

Das Ornament als Produkt des techniſchen Vorganges bildet

das erſte Glied in der Entwickelungsreihe dekorativer Formen. Auf dem weiteren Wege werden ſodann die Ornamente, welche urſprünglich nur einem Stoffe und einer beſtimmten techniſchen Procedur entſproſſen ſind, ausgetauſcht und gemiſcht. Dieſes Schickſal trifft namentlich die Ornamente der textilen Kunſt (Saum, Band, Tau). Sie begegnen uns in ſehr früher Zeit bereits auch auf Thongefäßen und Metallgeräthen. In einzelnen Fällen kann man auch die Urſachen der Miſchung errathen. Vertikale von Querſtrichen durchkreuzte Linien auf Thongefäßen deuten darauf hin, daß die letzteren früher zur größeren Sicherheit mit Weiden oder Binſen umflochten wurden.

Es kann darüber kein Zweifel herrſchen, daß ſelbſt bei den einfachſten und älteſten Ornamenten, mochten dieſelben auch Gründen techniſcher Zweckmäßigkeit ihr Daſein verdanken, die Freude am Schmucke mitwirkte. Ohne eine angeborene Formfreude, welche mehr thut, als das bloße materielle Bedürfniß erheiſcht, könnten wir uns die Entwickelung des Kunſtſinnes gar nicht erklären. Allmählich öffnet ſich das Auge auch für die Eindrücke der äußeren Natur und nimmt die lebendigen Formen der letzteren in ſich auf. In ihrer Uebertragung auf den Geräthſchmuck waltet das rein künſtleriſche Intereſſe vor. Das Ornament bedeckt mehr oder weniger die ganze Fläche und erhebt den Anſpruch auf ſelbſtändige Geltung. Wir ſind nicht im Stande, die Zeit anzugeben, in welcher bei den verſchiedenen Stämmen dieſe Dekorationsweiſe zuerſt aufkam. Auch ſie fällt noch der prähiſtoriſchen Zeit anheim. Ebenſowenig können wir bis jetzt mit Sicherheit angeben, welcher der verſchiedenen Klaſſen von Ornamenten ein höheres Alter unbedingt zugeſchrieben werden muß. Drei Ornamentgattungen treten uns entgegen: das geometriſche oder lineare Ornament, aus mannigfachen rechteckig gebrochenen, im Zickzack geführten, im Kreiſe geſchwungenen Linien und kleinen Feldern gebildet; das Pflanzenornament oder die floreale Dekoration und das Thierornament, welches wieder in zwei Unterarten ſich ſcheidet, je nachdem Seethiere, wie Tintenfiſche, Mollusken, Meduſen u. ſ. w., oder größere Landthiere, wie Pferde, Ziegenarten, Löwen u. ſ. w. das natürliche Vorbild boten. Im geometriſchen Ornament klingt vielfach noch die Erinnerung an die älteſte, den techniſchen Vorgängen entlehnte Dekorationsweiſe an. Daſſelbe beſitzt auch von allen Gattungen die weiteſte Verbreitung. Aus der Tiefe des Bodens wurde es in Hiſſarlik, wo Schliemann das alte Ilion vermuthet, ausgegraben (No. **321**, 7); es wurde in Mykenä, auf Cypern und in altitaliſchen Gräbern bei Bologna (No. **320**, 5) gefunden, und in Schweizer Pfahlbauten (No. **320**, 3) wie im ſkandinaviſchen Norden (No. **320**, 4) nachgewieſen. Wäre es nicht möglich, daß die indogermani-

ſchen Völker dieſe Ornamente, ähnlich wie einen Theil ihres Sprachſchatzes aus ihrer ariſchen Heimat mitgebracht hätten, als ſie ſich in den verſchiedenen Landſchaften Europa's niederließen. Dieſe Anſicht iſt mit mehreren guten Gründen vertheidigt, aber auch, was ihre Giltigkeit für Griechenland betrifft, angegriffen worden. Hier ſoll das Pflanzenornament das ältere und urſprüngliche geweſen ſein. Jedenfalls beſitzt das letztere und in noch höherem Maße das Thierornament einen enger begrenzten Schauplatz. Wie nur nordiſche Stämme auf den Gedanken kommen konnten, Rennthierbilder in Knochen mit einem ſcharfen Werkzeuge einzugraben, ſo konnten auch nur Anwohner des Meeres an den Formen der Seethiere ſich ergötzen. In der That ſind Nachahmungen der Meergeſchöpfe nur den Völkern, welche ſich um das Becken des ägäiſchen Meeres geſammelt hatten, eigenthümlich, ähnlich wie Löwenbilder auf den Orient weiſen. Daß dieſelben ſpäter nicht auf die urſprüngliche Heimat beſchränkt blieben, hängt mit dem ſteigenden Wechſelverkehr der Völker zuſammen. Hier ſtoßen wir auf ein weiteres Element der Kunſtentwickelung von durchgreifender Wichtigkeit. Wie Stammmiſchung erſt die rechte Energie für eine erfolgreiche politiſche Thätigkeit darbietet, ſo erweitert die Kulturmiſchung die künſtleriſchen Fähigkeiten. Die Berührung mit einer fremden Kunſtwelt lockt nicht allein zur Aneignung der mannigfachen Formen aus der letzteren, ſondern treibt auch die in der eigenen Natur wurzelnden Keime zu raſcherer Blüthe.

Im Laufe der Entwickelung verwiſchten ſich die Spuren der früheſten Stufen und wurde die Erinnerung an den Urſprung der Kunſt verdunkelt. Erfreut ſich ein Volk einer lebendigen Kunſt, ſo beſitzt es nicht mehr die Luſt und die Muße, den mühſamen, ſteinigen Weg, welchen es hat erklimmen müſſen, zu pflegen. Selbſt auf der Höhe angelangt, feſſeln daſſelbe bei dem Rückblicke in die Vergangenheit ähnliche Höhepunkte. Jahrtauſende vergingen erſt, ehe man auf die elementaren Anfänge der Künſt, auf die Schichten längſt verklungener Kulturperioden aufmerkſam wurde und ihre Bedeutung für die ſpätere Entwickelung erfaßte. Die mit großem Eifer in den letzten Jahrzehnten betriebene Forſchung ſtößt noch immer auf gewaltige Lücken und hat für die Erkenntniß des Urſprungs der beſtimmten nationalen Kunſtweiſen bis jetzt kaum mehr als einzelne Bauſteine geliefert. Immerhin iſt es aber ſchon möglich, ein beiläufiges und allgemeines Bild von dem Aufſteigen der Kunſt aus dem Kreiſe des Handwerkes zu entwerfen. Daſſelbe offenbart das Ornament als älteſten Ausdruck des Kunſtſinnes, zeigt, wie die lineare Ornamentik raſcher ſich entwickelte als die figürlichen Darſtellungen, welche meiſtens im Verhältniß zu gleichzeitiger geometriſcher und Pflanzen-Dekoration eine entſetzliche Rohheit

aufweiſen (No. **321**, 8), und hebt hervor, daß ſelbſt, als der Naturſinn erweitert war, Pflanzen- und Thierbilder beſſer gelingen als die Wiedergabe menſchlicher Geſtalten. Hier heftet ſich der Fortſchritt nicht an die Götteridole, zu welchen anfangs, wie zu Geräthen, Naturkörper verwendet wurden, ſondern an die Flachbilder, Teppicharbeiten, auf Thongefäße gemalte Figuren, gefärbte Steinreliefs. Der Natur wurden die einfachen Bewegungen und Stellungen abgeſchaut, in der Kunſt die elementaren Zuſtände des Lebens wiedergegeben. Auch in der monumentalen Kunſt ſpielt zunächſt das Ornament eine große Rolle. Der gleichmäßigen Gliederung eines architektoniſchen Werkes geht die Ausſchmückung einzelner Theile des Baugerüſtes, der plaſtiſchen Nachbildung der menſchlichen Geſtalt eine reiche Ausſchmückung mit mannigfachem Zierrath voran. Erſt nachdem der Naturalismus, dieſe unbedingt älteſte Kunſtrichtung, einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hat, gewinnt er die Fähigkeit und die Kraft, aus den ſymboliſchen Typen, welche bis dahin die religiöſe Phantaſie erfüllt hatte, ideale Charaktere zu ſchaffen. Dem alten Orient iſt die Löſung dieſer Aufgabe nicht gelungen. Der Naturalismus und die ſymboliſche Auffaſſung gingen unvermittelt neben einander und beide dadurch einer langſamen Erſtarrung entgegen. Im Verhältniß zur griechiſchen Kunſt bewahrt die altorientaliſche für unſer Auge ſtets den Schein des Unvollendeten, in ſeiner Entwickelung Abgebrochenen.

A. DER ORIENT.

1. Aegypten.

Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der abſoluten Unveränderlichkeit der ägyptiſchen Kunſt hat durch die genaueren Forſchungen in unſeren Tagen ſeine Giltigkeit großentheils eingebüßt. Die ägyptiſche Kunſt hat nicht allein während ihres vieltauſendjährigen Daſeins wiederholt einen Wechſel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüthe und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich ſichtbar ſind, ſondern auch eine innere Entwickelung erfahren. Nicht in dem gleichen Maaße freilich, wie die Kunſt ſpäterer Kulturvölker. Das ganze Daſein der Aegypter empfing Ziel und Regel vom Nilſtrom. Auch die Kunſt konnte das feſte Gepräge, das gewohnheitsmäßig allen Lebensäußerungen aufgedrückt wird, nicht verwiſchen. Nicht minder trug die ſtrenge Regelung aller Thätigkeit durch unerſchütterliche Satzungen und die hier zur äußerſten Grenze getriebene Theilung der

Arbeit zur engeren Begrenzung der Entwicklungfähigkeit bei. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptiſche Kunſt die gleichen Geſetze, welche die Kunſtübung aller anderen Zeiten und Völker beherrſchten.

Von den Veränderungen und Entwickelungsſtufen der ägyptiſchen Kunſt haben ſich deutliche Spuren erhalten. Daß urſprünglich auch Holz als Baumaterial verwendet wurde, beweiſt der Wandſchmuck der älteſten Grabkammern in der Nähe der Pyramiden und die Decoration des Baſaltſarkophags des Mykerinus (No. **34**, 2) oder Menkaura, des Erbauers der dritten großen Pyramide bei Gize, aus der IV. Dynaſtie (3000 v. Chr.). Vertikale Stäbe durch horizontale Bänder verknüpft, theilweiſe abgerundet, dünnen Stämmen der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Faſſade. Einen weiteren Beleg der mannigfachen Wandlungen, welche die ägyptiſche Kunſt erfahren hat, bietet der Pyramidenbau, welcher in Aegypten nur auf das Todtenfeld von Memphis ſich einſchränkt und nach der XII. Dynaſtie (2300 v. Chr.) nicht mehr geübt wird. Auch die Tempel beſaßen urſprünglich nicht die gleiche Ausdehnung und wahrſcheinlich auch nicht dieſelbe Geſtalt, welche ſie nach wiederholten Zerſtörungen und Reſtaurationen empfingen. In den älteſten Werken der Sculptur und Malerei beobachtet man endlich eine friſche Naturwahrheit, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erſcheinungen. Die Statuen und Statuetten ſind ſo charakteriſtiſch aufgefaßt, daß ſie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem kleinen Schreiber im Louvre, welcher mit untergeſchlagenen Beinen daſitzt und durch die Bemalung des Körpers und die künſtlich (weißer Quarz mit einem durchſichtigen Bergkryſtall als Augapfel auf einem Bronzeplättchen) eingeſetzten Augen einen ſo lebendigen Eindruck macht, iſt beſonders die Hölzſtatue des „Dorfſchulzen“ (No. **322**, 6), von Mariette in einem Grabe zu Sakkarah gefunden und in dem Muſeum zu Bulak bei Kairo bewahrt, berühmt. Beide ſtammen aus der Zeit der V. Dynaſtie. Derſelbe naiv naturwahre Stil wiederholt ſich an zahlreichen anderen gleichzeitigen Werken und beweiſt die hohe Ausbildung der Portraitkunſt bereits in den älteſten Zeiten. Man erkennt die betreffenden Perſönlichkeiten in wiederholten Abbildungen ſelbſt dann wieder, wenn ſie vom Künſtler in verſchiedenem Alter geſchildert werden. Auch noch in ſpäteren Zeiten bleiben die Porträtbilder der Glanzpunkt der ägyptiſchen Kunſt. Endlich müſſen noch die flachen bemalten Reliefs an den Wänden der Pyramidengräber erwähnt werden. Sie unterſcheiden ſich ſowohl durch die Technik, wie durch den Inhalt und die formelle Auffaſſung weſentlich und zwar zu ihrem Vortheil von den mit inhaltreichen Anſpielungen vollgepfropften Darſtellungen der folgenden Perioden. Mit einem Worte: die

ſtarre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, welche früher als das unverbrüchliche Geſetz der ägyptiſchen Kunſt ausgegeben wurde, iſt in Wahrheit nur der Ausdruck des Verfalles und der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Aegypten dem zähen Charakter des Orients gemäß in ſcheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas. Die Herrſchaft eines unweigerlich feſtgehaltenen feſten Kanons der Verhältniſſe fällt erſt in eine viel ſpätere Zeit und befaß auch dann nur beſchränkte Geltung.

Wir unterſcheiden mehrere Perioden der ägyptiſchen Kunſtgeſchichte, welche ſich an die allgemeine Gliederung der ägyptiſchen Geſchichte eng anſchließen, und ſondern die Kunſt des alten Reiches (I—XII. Dyn. 3800—2100 v. Ch.) von jener des neuen Reiches (XVII—XXVI. Dyn. 1701—525 v. Ch.), welches nach der vierhundertjährigen Zwiſchenherrſchaft des aus Aſien eingedrungenen Hykſosſtammes ſich raſch zur Weltmacht erhob. Innerhalb dieſer großen Perioden heben ſich wieder die Zeiten der IV. Dynaſtie (mit der Reſidenz in Memphis) und der XII. (politiſche Vereinigung des ganzen Landes) und weiter der XVIII. und XIX. Dyn. (Hauptſtadt des Reiches Theben) ſowie der letzten nationalen Dynaſtie, der XXVI. in Sais, als Glanzpunkte der Kunſtthätigkeit ab. In der erſten Periode zeigt die Architektur (Pyramidenbau, Felsgräber mit ſchweren quadratiſchen Pfeilern) noch primitive Zuſtände. In den plaſtiſchen, den Leben unmittelbar abgelauſchten Geſtalten herrſchen kräftig gedrungene Verhältniſſe vor, die Muskeln werden deutlich angegeben, die Beine in natürlicher Weiſe aus einander gehalten (No. **322**, 7). Die Reliefbilder ſind flüchtig aber nicht unrichtig gezeichnet. Zur Zeit der XII. Dynaſtie haben die Künſtler bereits verſchiedene Raſſen kennen gelernt, deren Typen ſie auf ihren Bildern mit großer Schärfe wiedergeben. Der Horizont hat ſich erweitert, der Inhalt der Darſtellungen, welche früher das mythologiſche Gebiet ausſchloßen, vermehrt. Unter der XVIII. und der folgenden Dynaſtie wirft die Politik einen ſtarken Schein auf die Kunſt. Aegypten war eine Weltmonarchie geworden, drang wiederholt ſiegreich in Aſien vor. Aehnliche Zuſtände wie in Aſſyrien verliehen auch der ägyptiſchen Kunſt einen verwandten Charakter. Sie wird höfiſch, die Bilder erſcheinen der Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige faſt ausſchließlich geweiht, ihre Großthaten geben den Künſtlern unerſchöpflichen Stoff. Neu ſind die zahlreichen Schlachtſchilderungen, welche in früheren Zeiten fehlten. Die Architektur empfängt ihren Abſchluß und ihren üppigſten, durch Polychromie verſtärkten Glanz. Nach einer Zwiſchenperiode des Verfalls hebt ſich unter der Saitiſchen Dynaſtie (7. Jahrh.) insbeſondere die Plaſtik zu einem friſcheren Leben und ſteigert ſich

wieder die Naturwahrheit (No. **322**, 10 u. 12). Bei allen dieſen Wechſelfällen zeigt aber dennoch die Kunſt ein beſtimmtes unauslöſchliches Gepräge, welches ſie Jahrtauſende unverſehrt bewahrt, zumal im Kreiſe der Architektur, auf deren Formen hier wie überall die Bodenbeſchaffenheit und die Natur des Materials nachhaltig einwirkt.

An den Dämmen aus getrocknetem Nilſchlamme, welche ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, übten die Aegypter zuerſt den Bauſinn. Von dieſen Werken entlehnten ſie das Material, aus welchem ſie (außer dem Holze) die älteſten Bauten aufführten; die Böſchungen der Dämme gaben ihnen die Richtſchnur, wie die Mauern errichtet werden ſollen. Sie verliehen denſelben durchgängig eine abgeſchrägte Geſtalt. Wären Steinquadern das urſprüngliche Baumaterial geweſen, ſo hätten die Aegypter die Wände ſenkrecht geſtellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böſchung feſtgehalten. Bei fortſchreitender Kunſtbildung bemühte man ſich den wenig anſehnlichen Bauſtoff zu verbergen, die Außenflächen mit großen Platten zu belegen und ſo den ärmlichen Kern zu verkleiden. Dieſes Syſtem der Verkleidung blieb auch dann in Kraft, als durchgängig Quadern zum Baue verwendet wurden. An den Tempelfaſſaden (No. **34**, 11 und No. **35**, 1) zeigen ſich dieſe Grundzüge deutlich verkörpert.

Die Faſſade beſteht aus zwei thurmhohen Flügeln, zwiſchen welche ein niedriger, in der Hohlkehle mit der geflügelten Sonnenſcheibe (No. **34**, 10) geſchmückter Eingang ſich ſchiebt. Die Mauern jedes Flügels (Pylon) ſind abgeſchrägt, oben durch ein in Aegypten regelmäßig wiederkehrendes Geſims, aus Hohlkehle und Platte (No. **35**, 15) zuſammengeſetzt, geſchloſſen, an beiden Seiten durch Rundſtäbe geſäumt, welche an die alte Holzarchitektur mahnen. Die Wand, vollſtändig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und flachen bemalten Reliefs bedeckt, erinnert an einen ausgeſpannten Bildteppich und erſcheint als die ſchmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf dieſe Anordnung und Dekoration der Tempelfaſſaden übte die Einrichtung des Gottesdienſtes großen Einfluß. Die ägyptiſchen Tempel ſind kein feſtgeſchloſſener, hausartiger Bau, ſondern umfaſſen einen ganzen Bezirk von offenen und geſchloſſenen Räumen. Sie laſſen ſich mit einer geſchmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innerſten, für die Augen der Nichteingeweihten verborgenen Heiligthume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke ſäumten zu beiden Seiten Sphinxe, mit männlichen oder Widder-Köpfen auf Löwenleibern (No. **322**, 4 u. 5) ein. Die Prozeſſion gelangt auf dieſem Wege zur Tempelfaſſade, welcher Obelisken oder Koloſſe vortreten

und die bei feſtlichen Anläſſen mit farbigen Flaggen auf hohen Maſten geſchmückt war (No. **35**, 1), ſodann durch das Thor in einen erſten offenen Hof. Ein Pylonenpaar ſchließt denſelben ab und leitet in eine zweite bedeckte Säulenhalle, in welcher die mittlere höhere Säulenreihe wieder die Straße markirt. Es folgen noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem Oberprieſter zugängliche Heiligthum (Sekos) erreicht wird, in welchem hinter Vorhängen das geheimnißvolle Götterbild ruhte. Der Grundriß (No. **34**, 9) des großen Tempels von Karnak in Theben, deſſen Anfänge in die Zeit der XII. Dynaſtie fallen, und welcher nachmals von den Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynaſtie erweitert wurde, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptiſchen Tempels, welche ſich ſelbſt, wenn auch in beſchränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chunſu oder Chons in Karnak (No. **34**, 6 u. 7), ſowie in dem ſpäter errichteten Tempel von Edfu (No. **35**, 2 u. 3) wiederholt. Selbſt wo die Beſchaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felſen bis an die Nilufer den Plan des Tempels beſtimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß feſtgehalten, wie dieſes der Tempel von Girſcheh oder Kirſch in Nubien (No. **35**, 8 u. 9) zeigt. Der hintere Theil des Tempels iſt in den Felſen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut. Ganz ſpäter Zeit gehören einzelne von Säulen getragene Bauten (No. **35**, 5 u. 6) an, welche wahrſcheinlich als Gehege heiliger Thiere dienten und daher durch hohe Brüſtungsmauern zwiſchen den Säulen geſchloſſen ſind.

Der Längen-Durchſchnitt des kleineren Karnaktempels (No. **34**, 7) lehrt die ſtetige Verminderung der Höhenverhältniſſe von der Faſſade bis zum Heiligthume kennen und liefert ein Beiſpiel von der Verhüllung des inneren Tempelkernes durch die äußeren Vorhöfe. Der Querſchnitt (No. **34**, 8) unterrichtet uns über eine weitere Eigenthümlichkeit der Tempelanlage. Die mittleren Säulenpaare der Halle ſtehen höher und ragen mit ihrem Gebälke über die anderen Säulenreihen empor, bilden einen mittleren Gang und ſetzen ſo gleichſam die feſt beſtimmte Prozeſſionsſtraße auch in den inneren Höfen fort. Dieſe Säulen zeichnen ſich nicht allein durch Dicke und Höhe, ſondern auch durch die Form des Kapitäls vor den übrigen aus.

Gar mannigfach erſcheinen die Säulen in der ägyptiſchen Architektur geſtaltet. Wir unterſcheiden Nebenformen der Säulen, welche nur zeitweilig auftreten, von ſolchen, welche durch Dauer und weite Verbreitung als die allgemeingiltigen erſcheinen. Zu den erſteren rechnen wir die protodoriſche (No. **34**, 4b) und die Säule mit dem Masken-Kapitäl (No. **35**, 11). Die erſtere kommt an den aus der XII. Dynaſtie ſtammenden Felsgräbern von Benihaſſan

vor. Auf einem niedrigen, plattwulstigen Fuße erhebt ſich ein ſechzehnſeitiger, leicht gefurchter Pfeiler, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name dieſer Säulenform bringt die Verwandtſchaft mit der doriſchen Säule der Griechen in Erinnerung; doch iſt nur eine äußere, nicht einmal vollſtändig zutreffende Aehnlichkeit vorhanden; keineswegs darf man in ihr ein bewuſstes Vorbild der Griechen erkennen. Der jüngſten Periode der ägyptiſchen Architektur gehört die andere Säulenform an, welche oben an vier Seiten Masken, gewöhnlich jene der Göttin Hathor mit Kuhohren zeigt und darüber noch eine kleine Tempelfronte als Schmuck trägt. Vorwiegend wurden Säulen mit oben eingezogenem (No. **34**, 5. u. No. **35**, 14) oder mit kelchförmig ausladendem Kapitäl (No. **35**, 10 u. 13) verwendet. Für Schmuck und Geſtalt derſelben haben die zwei typiſchen Pflanzen des alten Aegypten, der Lotos und der Papyrus, das natürliche Vorbild geliehen. Die Säule zieht ſich unten am Schaft ein, wie es die Papyrusſtaude thut. Zur größeren Deutlichkeit wird ſie noch am Fuße von einem Kranze von Schilfblättern umgeben. Der Schaft hat (No. **34**, 5) das Anſehen eines Bündels von Pflanzenſtengeln, die oben durch ein vielfach gewundenes Band zuſammengehalten werden. Das Kapitäl, welches nach oben ſich verjüngt und ſchmäler ausläuft, erinnert an die geſchloſſenen Knospen des Papyrus, während das ausladende Kapitäl den offenen Blumenkelch verſinnlicht. Durch die Malerei wurden die Naturvorbilder noch unmittelbarer und lebendiger vor das Auge gerückt und der Eindruck des bloß äußerlich angehefteten und befeſtigten Schmuckes, die Verkleidung des Säulenkernes noch mehr erhöht.

Neben den Tempeln bilden die Gräber die wichtigſte und reichſte Gruppe ägyptiſcher Denkmäler. Von Palaſtbauten hat ſich nur der ſogenannte Pavillon Ramſes' III. in Medinet-Abu in Theben erhalten, der aber ſchwerlich jemals als Wohnung benutzt wurde; über die Natur der Privathäuſer, die gewiß aus leichtem Material, luftig in den oberen, ſchattig und kühl in den unteren Theilen errichtet wurden, belehren uns nur nothdürftig Reliefs (No. **35**, 4) und Gemälde. Der tief wurzelnde Glaube an die Unſterblichkeit fand eine weſentliche Stütze in der unverſehrten Erhaltung der Leiber nach dem Tode und empfahl, wie die Mumiſirung der letzteren, ſo auch einen monumentalen, auf die Ewigkeit berechneten Bau der Gräber. Beiſpiele des Gräberbaues aus der älteſten Zeit liefern die Pyramiden. Sie ſind Königsgräber, deren Bau begonnen wurde, ſobald der König, welcher in dem unterirdiſch angelegten Felsgrabe beigeſetzt werden ſollte, den Thron beſtiegen hatte. Ein Stufenbau erhob ſich, ſo lange der König lebte, zu immer größerer Höhe; war er geſtorben, ſo wurden die Stufen

von oben nach unten durch Platten ausgefüllt und dem Werke die Geſtalt der abgeſchrägten zugeſpitzten Pyramide gegeben. Die Höhe der in fünf Gruppen bei dem alten Memphis errichteten Pyramiden wechſelt, weil ſie ſich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete, ebenſo das Material und die Pracht der Ausſtattung. Von den drei größten Pyramiden aus der vierten Dynaſtie iſt jene des Chufu oder Cheops, deren innere Einrichtung theilweiſe (No. **322**, 1. u. 2) leicht zugänglich iſt, weitaus die bekannteſte. Die Vorſorge für die Entlaſtung der Königskammer (durch Ausſparung hohler Räume über derſelben) und die vollkommene Fügung und Politur der Steinblöcke im Inneren beweiſen am beſten, wie hoch ſchon dreitauſend Jahre vor unſerer Zeitrechnung die techniſche Bildung der Aegypter geſtiegen war.

Von der gewöhnlichen Form weicht die Pyramide von Daſchur (No. **34**, 1) ab, welche verſchiedene Negungswinkel der äußeren Bekleidungsfläche zeigt. Sie führt deßhab den Namen der Knickpyramide. Mit den Pyramiden waren Grabtempel, in welchen für das Seelenheil der Verſtorbenen Opfer gebracht wurden, verbunden. Die Gräber der Privatperſonen, auf dem Todtenfelde von Memphis, zerfallen in Freibauten aus Quadern (Mastaba), der Form nach niedrige, abgeſtumpfte Pyramiden mit reich (durch Gemälde und Reliefs) geſchmückten Kammern, und in Felsgrüfte. Den Eingang zu den Gräbern bildet eine Thüre, deren Pfoſten auf einem runden Querbalken, vielleicht einer Nachahmung der urſprünglichen Holzſtämme, ruhen (No. **34**, 3). In der ſpäteren (thebaniſchen) Periode ſind die Felsgräber ausſchlieſslich im Gebrauch. Auch ſie waren mit Tempeln (Memnonien) verbunden und zeichnen ſich durch die Pracht des maleriſchen Schmuckes aus. Die Todtenſtadt von Theben befindet ſich am linken Nilufer, vornehmlich in der Schlucht, welche den Namen Biban-el-Moluk führt.

Die Plaſtik und Malerei ſtehen in Aegypten vorwiegend im unmittelbaren Dienſte der Architektur. Bemalte Flachreliefs ſchmücken die Wandflächen, Statuen treten den Pylonen vor, lehnen ſich (No. **35**, 12) an die Pfeiler an. Durch dieſe Verbindung mit der Architektur wird vielfach der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweiſe Aufſtellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und laſſen ſie leicht erſtarren. Sie ſind dem Geſetze der Symmetrie unterthan und entbehren, wozu ſchon die meiſtens koloſſalen Verhältniſſe auffordern muſsten, des individuellen, perſönlichen Ausdruckes. Wie ſie da ſitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf gradeaus gerichtet, oder vor den Pfeilern ſtehen, mit gekreuzten Armen und geſchloſſenen Beinen, erſcheinen ſie als die Sinnbilder empfindungsloſer, ewiger Ruhe. Die Koloſſe,

welche die Faſſade des Felstempels von Abu Simbel — Ramſes II., der bauluſtigſte aller Pharaonen hatte denſelben zur Erinnerung an ſeine Siege über Aethioper und Syrer errichtet — ſchmücken (No. **322**, 3) würden bei lebendigerer Natürlichkeit nur an charakteriſtiſcher Wahrheit verlieren. Bei den Götterbildern hemmte die gehäufte Symbolik, (No. **322**, 11) bei den Darſtellungen der Könige die ceremonielle Tracht die feinere Durchbildung der körperlichen Formen, ſo bewunderungswürdig auch die rein techniſche Steinmetzarbeit erſcheint. Am beſten gelingen außer den kleineren Genrefiguren, beſonders jenen in Bronze gearbeiteten, die Porträtbilder von Privatperſonen. Für uns verwiſcht, wie dieſes bei allen Darſtellungen von Individuen fernſtehender Völker der Fall iſt, der gemeinſame Raſſentypus (No. **36**, 5): die ſchmale Stirn, die geſchlitzten Augen, die gebogene Naſe, die ſtarken Lippen u. ſ. w. den perſönlichen Charakter. Der Ueberblick über eine größere Zahl von Bildwerken zeigt aber, daß das Auge der ägyptiſchen Künſtler auch für die feineren porträtartigen Züge keineswegs verſchloſſen war. Die vollendete Treue in der Wiedergabe der äußeren Erſcheinung der Thiere, auf Rundbildern (No. **35**, 18) wie auf den zahlreichen Gemälden iſt längſt anerkannt. Hier durfte ſich der Kunſtſinn frei und ungehemmt durch Kultusvorſchriften und höfiſche Rückſichten bewegen. Dagegen feſſeln die zahlloſen Darſtellungen aus dem Leben der Götter und Menſchen in den bemalten Flachreliefs und Gemälden an den Wänden der Tempel und Gräber ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künſtleriſche Form. An ihrer Hand kann man die Kriegszüge und die Beſchäftigungen im Frieden, den Pomp der königlichen Aufzüge und das Treiben des Volkes eingehend kennen lernen. Sie ſind aber nicht nach künſtleriſchen Grundſätzen in ſchön geſchloſſenen Gruppen angeordnet, ſondern ziehen ſich bald in langen Reihen hin, bald bedecken ſie in buntem Gewirre die Flächen. Wie die Schrift der Aegypter, die Hieroglyphen, vielfach bildartig erſcheint, ſo beſitzen die Bilder wieder einen Schriftcharakter. Ein conventioneller Zug drängt die natürliche Wahrheit zurück, Abkürzungen bringen eine breite Schilderung raſcher vor das Auge. Man ſehe (No. **36**, 3) wie z. B. Ramſes, der ſtets wie alle Könige und Führer die übrigen Geſtalten an Größe überragt, als Sieger über das feindliche Heer dargeſtellt wird. Er hält einfach einen gedrängten Haufen von Feinden bei dem Schopfe. Bezeichnend iſt ferner, daß in den Reliefbildern und auf Gemälden regelmäßig Köpfe und Beine im Profil, die Bruſt in voller Breite dargeſtellt werden (No. **322**, 8). Das Streben nach möglichſter Deutlichkeit im Einzelnen ſiegt über die Wahrheit des Geſammtbildes und führt zu einen Kompromiſſe in der Zeichnung, welcher übrigens nicht

bei den Aegyptern ausſchließlich angetroffen wird. Das Fehlen der Perſpective, die an Stickerei erinnernde Schärfe der Umriſſe, während die inneren Flächen kaum hervortreten, verſinnlichen die Proben ägyptiſcher Malerei (No. **187**, 1 u. 2.). Wie vortrefflich dagegen lebloſes Geräthe gemalt wird, zeigen die Inſtrumente der beiden Harfenſpieler (No. **187**, 3 u. 4.). Es enthüllt überhaupt die ornamentale Kunſt und das Kunſthandwerk (Email- und Goldſchmiedearbeiten) die glänzendſte Seite der altägyptiſchen, mit Zeit und menſchlicher Kraft verſchwenderiſchen Kultur.

---

2. Assyrien.

Wie die ägyptiſche Kunſt vom Nil, ſo nimmt die Kunſt der Völker Meſopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Doppelſtrom lieferte den Anwohnern die wichtigſten Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten weſentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf getrocknete und gebrannte Ziegel angewieſen, Erdwälle traten an die Stelle der Steinmauern, auf Terraſſen erhoben ſich die architektoniſchen Werke, Stufenpyramiden wurden bei gottesdienſtlichen Anlagen verwendet, vielleicht in der Weiſe daß auf der oberſten Stufe das Heiligthum ſtand. Das ärmliche ſchmuckloſe Material führte zu dem Syſtem der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder mit Gyps oder Aſphalt überzogen und moſaikartig dekorirt, oder mit Steinplatten belegt. Die Erinnerung an urſprünglich aufgehängte und ausgeſpannte Teppiche liegt nahe. Die künſtleriſche Thätigkeit der Völker Meſopotamiens war in ein vollſtändiges Dunkel gehüllt und nur aus ſagenhaften Berichten bekannt, bis in unſeren Tagen franzöſiſche und engliſche Forſcher (zuerſt Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln unſere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Die Zeit der Entdeckungen auf chaldäiſchem und aſſyriſchem Boden iſt noch nicht abgeſchloſſen. Ueber die altbabyloniſche Kunſt ſind wir auch jetzt noch am dürftigſten unterrichtet. Das Fragment einer Wandbekleidung in den Trümmern von Uruch oder Warka am unteren Euphrat (No. **38**, 1) zeigt teppichartige Muſter, die auf glaſirte Thonkeile gemalt die in den Asphaltbewurf eingedrückt wurden. Reicher ſind die Proben der jüngeren aſſyriſchen Kunſt, welche am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Moſſul gefunden und zum Theile auf die Bauten von Niniveh bezogen wurden. Sie werden nach den Fundorten: Khorſabad, Nimrud und Kujjundſchik benannt. Es ſind eigentlich nur die letzten

Wellen eines alten Kulturſtromes, von welchem ſich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altchaldäiſche Reich lag längſt in Trümmern, die ägyptiſche Herrſchaft war glücklich zurückgedrängt, als ſich zuerſt unter dem kriegeriſchen Assurnazir-habal (882—857), dem Erbauer des Palaſtes von Nimrud, die aſſyriſche Kunſt reicher entwickelte. Einen weit mächtigeren Aufſchwung nahm ſie während der Regierung Sargon's und Sennacherib's (721—680), den Erbauern von Khorſabad und Kujjundſchik; eine Art Nachblüthe genoß ſie unter Assur-bani-pal (668—647), welcher das Werk ſeines Großvaters Sannacherib in Kujjundſchik vollendete. Die Rieſenbauten ſind vom Erdboden verſchwunden, nur ihr Schmuck iſt durch Ausgrabungen vor unſeren Augen wieder lebendig geworden. Die architektoniſchen Werke, zu welchen die aufgefundenen Alabaſterplatten und Ziegel gehören, ſind ſämmtlich durch Feuer zerſtört worden. Das Erdwerk wurde zu Staub oder unförmlichem Schutt, die Wandbekleidung, aus Steinplatten beſtehend, aber brach und fiel an derſelben Stelle, an welcher ſie geſtanden hatte, und läßt den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf dieſe Art wurde es den Forſchern möglich, den Grundriß der aſſyriſchen Palaſtbauten zu zeichnen.

No. **38**, 2 gibt den Grundriß eines Palaſtes von Kujjundſchik, No. **37**, 5 eines Palaſtes von Nimrud, No. **37**, 6 den in der Phantaſie ergänzten Grundriß eines Palaſtes von Khorſabad. Die Anlage der Paläſte zeigt die größte Verwandtſchaft. Sie erhoben ſich auf Terraſſen, welche mit einer Brüſtungsmauer (Kranzgeſims einer ſolchen, durch eine tiefe Hohlkehle mit einer vorſpringenden Platte darüber charakteriſirt No. **37**, 7) abſchloß, und beſaßen als Mittelpunkte eine größere Zahl von Höfen, um welche ſich Hallen, Galerien von verhältnißmäßig geringer Breite legten. Nur das unterſte Stockwerk wird aus dem Grundriſſe kenntlich. Wie daſſelbe Licht empfing, wie es bedeckt war — man muß annehmen, daß einzelne Räume durch Tonnengewölbe geſchloſſen wurden — welche Geſtalt die oberen Stockwerke beſaßen, darüber geben die ausgegrabenen Reſte keine Auskunft. Dieſe Lücke ergänzen theilweiſe die Darſtellungen von Bauten auf den Reliefs. Wir erblicken auf denſelben (No. **37**, 10) offene, von Säulen getragene Galerien am oberen Ende der einzelnen Stockwerke. Die nähere Beſchaffenheit der Säulen (mit Doppelvoluten im Kapitäl) und die Bekrönung des Baues mit Zinnen lehrt das Relief eines Pavillons (No. **37**, 8) kennen. Ein tempelartiges Giebelhaus mit geſchmückten Pfeilern (No. **37**, 9), eine Stufenpyramide auf einem Hügel (Nr. **38**, 3) beweiſen die Mannigfaltigkeit der gottesdienſtlichen Bauten. Selbſt über die Beſchaffenheit der Privathäuſer werden wir (No. **38**, 8) annähernd unterrichtet. Sie zeigen bald gerade, bald kuppelförmige Dächer,

die Thüren, gleichzeitig Lichtöffnungen, einen geraden oder bogenförmigen Abſchluß. Ungeachtet des geringeren Alters (die aſſyriſchen Bauten reichen bis in das 9. Jahrh. v. Chr. zurück; Niniveh's Zerſtörung 606 v. Chr. giebt den Endpunkt der Bauzeit an) ſtehen die Bauwerke Aſſyriens weit unter den ägyptiſchen Monumenten.

Den künſtleriſchen Werth verleiht den aſſyriſchen Bauten vorwiegend der plaſtiſche und maleriſche Schmuck. Von dem Metallſchmuck freilich, der eine ſo große Rolle ſpielte, haben ſich nur dürftige Reſte erhalten, u. a. Palmenbäume aus vergoldetem Erze, die vor dem Palaſteingange aufgeſtellt waren, und eine Bronzethüre aus getriebenen Platten, der Zeit Salmanaſſar's III. (827—822 v. Chr.) angehörig. Auch freiſtehende Statuen ſind ſelten. Als die ſchönſte und wohl auch älteſte, wenn man von dem verſtümmelten Bilde einer nackten Göttin (Mylitta-Zarpanit) aus dem zehnten Jahrhundert im britiſchen Muſeum abſieht, gilt eine Statue, welche den König Aſſur-nazir-habal darſtellen ſoll, jetzt im britiſchen Muſeum. Die Sculptur und Malerei in Aſſyrien ſteht faſt ausſchließlich im unmittelbaren Dienſte der Architektur, ſie bildet die Wandverkleidung. An den Portalen häufte ſich der Schmuck beſonders reich. Ornamente, Ziegeln aufgemalt und eingebrannt, umgaben dieſelben (das Relief No. **38**, 10, giebt eine beiläufige Anſchauung derſelben), gewaltige geflügelte Geſtalten, halb Mann, halb Stier, bewachten ſie, ſymboliſche Figuren, Prieſter, Löwenbändiger, gleichfalls von rieſigen Verhältniſſen, ſchmückten die benachbarten Faſſaden. Die Wände im Innern der Kammern wurden mit Reliefplatten von Kalkſtein dekorirt, auf welchen Scenen aus allen Kreiſen des aſſyriſchen Lebens, religiöſe Ceremonien, Opfer, Kriege, Jagden geſchildert wurden. Ueber die flach geſchnittenen Reliefs zogen ſich noch Frieſe von glaſirten Thonplatten theils mit figürlichen, theils mit ornamentalen Darſtellungen hin. Auch der Fußboden war mit glaſirten Thonplatten belegt, deren farbiges Muſter (No. **38**, 9) durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung ſich auszeichnet. Unbedingtes Lob ernten auch die Thierbilder, die naturwahr und lebendig aufgefaßt erſcheinen (No. **38**, 7). Bei den Darſtellungen der Männer (Frauen kommen nicht vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunſtſinnes. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Aegypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern, der architektoniſchen Anordnung unterworfen (No. **37**, 2, 3). Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus, mit Bruſt und Kopf treten ſie aus demſelben heraus. Sie erſcheinen gleichſam fünfbeinig, da auch die Seitenanſicht alle vier Beine wiedergiebt. Die Beine der Koloſſalfiguren (No. **37**, 1 u. 4) ſind im Profil, Kopf und Bruſt in voller Breite gezeichnet. Ein anderes Hinderniß freier Kunſtübung bildet das ſtarre

Ceremoniell, welches ſich namentlich auch in der Tracht wiederſpiegelt. Der gekünſtelte Haar- und Bartputz (No. **36**, 6) raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiöſen und höfiſchen Lebens erſcheinen die Bewegungen auf das ſtrengſte geregelt, die Prachtornate ſtarren an den Leibern, die übrigens kräftig und muskulös gebaut ſind, gedrungene Verhältniſſe zeigen und in den Köpfen den Raſſentypus deutlich ausgeprägt offenbaren. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, ſo ſind ſie dafür deſto reicher verbrämt. Dieſe Verbrämungen, Beſätze und Muſter verrathen einen hohen Aufſchwung der Weberei und Stickerei; auch die zahlreich dargeſtellten Geräthe und Metallarbeiten legen Zeugniß ab von der Geſchicklichkeit des Steinmetzen, der ſie ſo getreu nachbildete, und von der Schönheit der Originale. Erhöht wurde die Wirkung der Reliefs durch die Färbung, welche den Gewändern und Ornamenten verliehen wurde. Das Fremdartige in der Auffaſſung, Haltung und Tracht wirkt ſo übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterſchiede zwiſchen den Werken verſchiedener Epochen kaum bemerkt werden. Nur in der Kompoſition entdeckt man in den ſpäteren Reliefs eine größere Häufung der Figuren und eine entſchiedene Vorliebe für eine reiche Ausmalung des Hintergrundes mit Bäumen, Bauten und Thieren. In der letzten Zeit wird auf die feine Durchbildung der Einzelheiten und auf ſorgfältige Technik großes Gewicht gelegt.

Proben der Malerei auf Ziegeln mit dick aufgetragener eingebrannter Farbe liefern vorzugsweiſe die Ruinen Chaldäas. Es ſind eigentlich nur colorirte Umrißzeichnungen ohne Schattenangabe und ohne feinere Abtönung der Farben, von welchen dem Künſtler, wie allen Emailmalern, nur eine beſchränkte Zahl zu Gebote ſtand, das Roth gänzlich fehlte, daher oft dieſelbe Farbe für die verſchiedenſten Gegenſtände, z. B. blau für Pferde, Fiſche, Schilde, gelb für Fleiſch, Wagen, Goldgefäße, angewendet wurde. In der techniſchen Bereitung der Farben, dem tieferen Glanz derſelben überragen die babyloniſchen Ziegelbilder (aus der Zeit Nebukadnezar's) jene, die auf aſſyriſchem Boden, beſonders in Nimrud gefunden wurden. In dem Prinzip der Färbung ſind ſie von dieſen nicht verſchieden. Ein Beiſpiel eines aſſyriſchen Ziegelbildes zeigt No. **187**, 5, einen König (an der Kopfbedeckung, der Tiara, kenntlich) mit ſeinem Bogen- und Speerträger darſtellend. Das mattgrüne, gelbgeſtreifte Gewand iſt mit Roſetten geſchmückt und mit abwechſelnd gelben und weißen Franſen behängt.

3. Perſien.

Nicht nur viel jünger, als die aſſyriſch-babyloniſchen Werke, ſondern auch weſentlich von dieſen verſchieden, aus mannigfachen Elementen gemiſcht erſcheinen die Reſte perſiſcher Kunſt. Das neue Baumaterial, große Steinquadern, Marmor, führten den Bauſinn auf neue Formen; der Verkehr mit Aſſyrien, Aegypten und Ionien ſteigerte die Neigung, fremde Kunſtelemente mit den heimiſchen zu verbinden. Die Säule ſpielt in der perſiſchen Architektur eine hervorragende Rolle. Säulenhallen bilden den Hauptbeſtandtheil perſiſcher Palaſtanlagen. Die überaus ſchlanken, in ihrer Geſtalt auffallenden Säulen konnten nur ein leichtes Gebälk, wahrſcheinlich aus metallbekleidetem Holze, tragen, ſie ſchließen den Gedanken an obere Stockwerke aus. Wir finden ſie ſowohl an den Faſſaden der in den Felſen gehauenen Gräber, wie als freie Stützen an dem Palaſte von Perſepolis verwendet. Ihre Baſis zeigt den Schmuck niederfallender Blätter, der Stamm iſt gefurcht oder cannelirt, als Kapitäl dienen zwei mit dem Rücken zuſammenſtoßende Einhörner, ſo daß eine Einſattelung entſteht, auf welcher die Köpfe der Querbalken ruhen. (No. **39**, 9.) Zuweilen erſcheint das Kapitäl noch reicher, aber für uns kaum mehr verſtändlich zuſammengeſetzt. Auf den dünnen, einer Metallröhre ähnlichen Stamm ſetzt ein Doppelkelch auf, durch eine Perlenſchnur verknüpft; dann folgt ein hohes gerieftes Glied mit doppelten, aufrechtſtehenden Voluten oder Windungen zur Seite und endlich das Einhornpaar mit dem Balkenkopfe in der Mitte. Aehnliche Voluten, nur liegend, kommen auf aſſyriſchen Monumenten (z. B. auf dem mittleren Stamme des heiligen Baumes (No. **37**, 11 u. 12) vor, wir werden ſie ferner, aber dann in gründlich veränderter Form und Bedeutung, in der ioniſchen Säulenordnung der Griechen (No. **4**, 1) wiederfinden.

Das älteſte Denkmal perſiſcher Baukunſt iſt unter dem Namen: das Grab des Cyrus (No. **39**, 3) bekannt. Mag auch die Benennung zweifelhaft ſein und wir das Grab Kaſſandane's, der Mutter des Kambyſes, vor uns haben: die Entſtehung im Zeitalter des Cyrus iſt nicht angefochten worden. Inmitten eines Parkes, von einer Säulenhalle umgeben, erhob ſich in der Ebene von Murghâb, wo man die Stätte des alten Paſargadae vermuthet, auf einer Stufenpyramide ein kleines Giebelhaus, wie die ganze Anlage aus Marmorquadern errichtet. Ein ganz anderes Gepräge trägt das Grab des Darius (No. **39**, 4 u. 5). Aus dem lebendigen Felſen iſt eine Faſſade ausgehauen; in dem Innern, das nur durch einen verborgenen Eingang zugänglich war, wurde der König beigeſetzt. Auf vier Säulen ruht zunächſt ein Architrav, darüber erhebt ſich ein von Männern getragenes thronartiges Gerüſte (Teppich?), auf welchem der König

vor ſeinem Schutzgeiſte knieend dargeſtellt iſt. — Von dem Königspalaſte zu Perſepolis haben ſich unter dem Namen Tſchihil-Minar (= vierzig Säulen) ſtattliche Trümmer erhalten. Darius hatte ihn erbaut, Xerxes erweitert. Durch Glättung des felſigen Grundes wurde eine rieſige Plattform hergeſtellt. Größere und kleinere Säulenhallen, auf mehrere Terraſſen vertheilt, durch Prachttreppen mit einander verbunden, belebten den Raum, der vortrefflich geeignet war, zum Schauplatze pomphafter Aufzüge zu dienen und einen großartigen Glanz zu entfalten. Die Treppenwangen ſind mit Reliefs (No. **39**, 6) geſchmückt, welche die Huldigung der tributpflichtigen Stämme ſchildern; an die Pfeiler lehnen ſich Thierfiguren, welche an verwandte Darſtellungen an aſſyriſchen Palaſtportalen erinnern. Die Sculptur hat überkaupt den aſſyriſchen Vorbildern viele Einzelheiten entlehnt; doch hat auch Aegypten manche Muſter geliefert, z. B. den Kopfſchmuck an dem ſog. Cyrusrelief (No. **39**, 8), während im Stile, namentlich in der Behandlung der faltenreicheren Gewänder, ſich eine gewiſſe Selbſtändigkeit behauptet. Die Zahl der erhaltenen plaſtiſchen Denkmäler iſt nicht groß genug, um über ihr Verhältniß zur aſſyriſchen Kunſt ein erſchöpfendes Urtheil fällen zu können.

Die Stammesherrſchaft war allmählich von Weſten nach Oſten, von Aſſyrern zu Medern und Perſern gewandert. Der Zug der weltgeſchichtlichen Bewegung ging aber unverrückt nach Weſten, dem Meere entgegen. Dorthin führten die großen Völkerſtraßen, auf den Beſitz der Küſtenlande waren die Abſichten der Weltmonarchien gerichtet, dem öſtlichen Becken des Mittelmeeres ſtrebten die wichtigſten Karawanen und die gewaltigſten Heeresmaſſen mit gleichem Eifer zu. Hier iſt der wahre Schauplatz unſerer älteren Weltgeſchichte. Der reicheren Bodengliederung entſpricht die größere Zahl von Völkerindividuen, welche mit einander in mannigfachem Austausch der Gedanken und der Güter leben und, wenn ſie ſich auch oft bekämpfen, doch aufeinander angewieſen bleiben. Ihre urſprüngliche Eigenart, wie ſie ſich z. B. auf dem Gebiete des Gräberbaues (phrygiſche Felsfaſſaden, teppichartig geſchmückt; lykiſche aus den Felſen gehauene Gräber, Sparrenwerk nachahmend u. ſ. w.) offenbart (No. **8**, 10, 11), tritt für die überſichtliche hiſtoriſche Betrachtung gegen die Empfänglichkeit fremden Kultureinflüßen gegenüber, das natürliche Produkt des Verkehrs und der Weltlage, zurück. Es kreuzte ſich auf ſyriſchem und kleinaſiatiſchem Boden die aſſyriſche und ägyptiſche Macht und beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunſtthätigkeit zurück. Von weit größerer Bedeutung

erſcheint aber die vermittelnde Wirkſamkeit der ſchiffkundigen, handeltreibenden Phöniker. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis, riß die einzelnen Stämme aus ihrer Vereinzelung, brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der religiöſen und künſtleriſchen Kultur hin. Die Phöniker ſelbſt waren, was Phantaſie betrifft, mäßig begabt. Die Geſchichte der großen monumentalen Kunſt weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre wunderbare Geſchicklichkeit im Quaderbaue. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erſcheinen wie aus einem Guße, ſo trefflich ſind ſie gefügt. Die Gliederung ihrer Bauten (Tempel und Grottengräber) iſt ſchwerfällig, die Zahl der Zierformen gering und dieſe ſelbſt von mangelhafter Durchbildung. Deßhalb konnten auch die Phöniker auf die monumentale Kunſt anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten ſie auf das Schickſal des alten Kunſthandwerkes in hohem Maße beſtimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muſter aus und ein und erweiterten namhaft den Umkreis des Kunſtſinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres. Selbſt in einzelnen Zweigen des Kunſthandwerks, z. B. in der Metallarbeit, erfahren, verſchafften ſie der heimiſchen Kunſtthätigkeit neue Abſatzquellen; ebenſo häufig überbrachten ſie die Werke älterer Kulturvölker, wie namentlich des aſſyriſchen, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landſchaften. Wenn dazu noch unmittelbare Einwirkungen der Aegypter und ſpäter der Aſſyrer traten, ſo entſtand ein Miſchſtil, welcher auf die internationalen Beziehungen und die mannigfachen Kunſtwandlungen in der alten Welt ein ſcharfes Licht wirft. Als Beiſpiel mag die durch Cesnola's Ausgrabungen uns wieder zugänglich gewordene cypriſche Kunſt dienen. Auf der Inſel, deren Ureinwohner wahrſcheinlich mit kleinaſiatiſchen Stämmen in Raſſe und Sprache zuſammenhingen, ſtießen griechiſche Anſiedler und phönikiſche Koloniſten aufeinander. Die Tributpflichtigkeit unter ägyptiſcher und aſſyriſcher Herrſchaft führte zur Bekanntſchaft mit der Kunſt Aegyptens und Aſſyriens. So empfing Cypern eine Reihe von Anregungen, welche es in eigenthümlicher Kreuzung und Verflechtung weiter zu entwickeln bemüht war. Daß dabei mit einer großen Selbſtändigkeit verfahren wurde, zeigen die zahlreichen Statuen von Golgoi, urſprünglich an den Wänden der Tempelzellen aufgeſtellt und zum Theile in koloſſalen Verhältnißen behandelt. Aeußerlichkeiten wie Bart und Haare, die Kopfbedeckung, die Gewänder, auch die Haltung der Arme, ſind bald Aegyptern, bald Aſſyrern entlehnt; in der Zeichnung der Köpfe jedoch unterſcheiden ſich, trotz aller Anklänge an das Semitiſche, die Statuen von Golgoi weſentlich von dieſen Vorbildern und müſſen auf einen beſonderen Typus zurückgeführt werden (No. **321**, 3). Aeußerlich erſcheinen die

aſſyriſchen und ägyptiſchen Einflüße auf den beiden Silberſchalen (No. **321**, 4, 5) gemiſcht, wo uns neben ägyptiſchen Sphinxbildern und Göttern auch aſſyriſche geflügelte Geſtalten im Kampfe mit Löwen, aſſyriſche Krieger, dann Thierkämpfe und Kultusakte, ähnlich wie in Niniveh, entgegentreten. Auf ein aſſyriſches Vorbild, den heiligen Baum zwiſchen zwei Vögel, weiſt auch das Ornament einer Thonvase (No. **321**, 5) hin, während bei anderen Gefäßen das geometriſche Ornament, in den Figuren zuweilen eine ägyptiſirende Zeichnung vorherrſcht. Den Wiederſchein einer ähnlichen Kulturkreuzung finden wir nur noch einmal in einem viel ſpäteren Weltalter, bei der ſiciliſchen Kunſt des Mittelalters wieder.

B. GRIECHENLAND UND ROM.

1. Architektur.

Weithin offen, allſeitig erſchloſſen lag die griechiſche Welt; im engen Zuſammenhange mit dem Orient und mit Aegypten ſtand die alte helleniſche Cultur, wobei die Inſeln eine wichtige vermittelnde Rolle ſpielten. Es verſtand aber das griechiſche Volk, wie kein anderes, dieſe Abhängigkeit zu löſen und ſich zu einer freien Selbſtändigkeit zu erheben. Die Wurzeln ſeines Daſeins erſcheinen verdeckt, nur die herrlichen Blüthen und Früchte ſind ſichtbar. Dieſe Beobachtung macht man auf allen Gebieten des geiſtigen Lebens. In dem Augenblicke, als in den Hellenen das Bewußtſein erſtarkte, menſchliche Schönheit und menſchliche Tugend ſeien ein Geſchenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienſt, als ſie den Göttern weſentlich ſittliche Züge aufprägten, da ſchloſſen ſie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Ihr hiſtoriſcher Glaube ſtand im Gegenſatze zu den natürlichen Anfängen ihres Daſeins. Prieſen ſie doch als erſte Volksthat den Kampf gegen orientaliſche Mächte und ſtellten, was ihre welthiſtoriſche Beſtimmung werden ſollte, an die Spitze ihrer Geſchichte. Die helleniſche Bildung hat ihren Urſprung mit einer viel ſtärkeren Schichte bedeckt, als dieſes allen anderen Völkern möglich war. Auch die griechiſche Kunſt hat die Spuren des mühſeligen Weges, welchen ſie Jahrhunderte gegangen war, verwiſcht und weckt den Eindruck, als wäre ſie vollendet der Phantaſie eines Künſtlers entſprungen. Fremdartig wirkten auf die Griechen ſelbſt die Werke der Vorzeit. Sie benannten die Bauweiſe, deren ſie ſich, wie ſo viele andere Völker, bei der Errichtung der Stadtmauern, Thore u. ſ. w. bedienten und in welcher gewaltige vieleckige Blöcke ohne Mörtel auf einander

geſchichtet und in einander gefügt wurden (No. **1**, 1), nach den Kyklopen. Eine tiefe Kluft trennt die ausgebildete helleniſche Kunſt von den Anfängen, wie ſie uns aus dem homeriſchen Zeitalter, z. B. in dem ſogenannten Schatzhauſe des Atreus zu Mykenae, entgegentreten (No. **1**, 4). Ein kreisförmiger Raum wird durch vorkragende Steinreihen nach oben immer mehr verengt und gewölbartig geſchloſſen. Die Reſte von Halbsäulen und Geſimſen, die an demſelben Orte gefunden wurden (No. **1**, 3), ſcheinen gleichfalls einer anderen Welt anzugehören. Ihr Zierrath erinnert in den Spiralen an Metallarbeit, wie denn in der That das Innere des Schatzhauſes mit Metallplatten bekleidet war. Von der Metallbekleidung machten die Griechen in der älteſten Periode unſtreitig ausgedehnten Gebrauch, ebenſo von Holz als Baumaterial; der Webekunſt und der Töpferei entlehnten ſie mannigfachen Schmuck; in der Goldarbeit fanden ſie die höchſte Befriedigung ihres Kunſtſinnes. Als die uralten Gräber in Mykenae aufgedeckt wurden, welchen bald die Grabfunde von Menidi, Spata, Nauplia folgten, war man ebenſo ſehr überraſcht durch den Einblick in eine verhältnißmäßig reiche Kultur und mannigfache techniſche Geſchicklichkeit, wie durch den geringen Zuſammenhang mit der ſpäteren helleniſchen Kunſtthätigkeit. Abgeſehen von einzelnen zweifellos importirten Schmuckſachen, wie den gravierten Goldſiegeln, erinnern Gegenſtände der Darſtellung und Formen (die im heraldiſchen d. h. im Teppichſtile gehaltenen Thierleiber) häufig an den Orient und laſſen auf Zuſtände ſchließen, wo Griechenland orientaliſchen Einflüſſen offenlag, oder ein gemeinſames Maß von Kunſtbildung von den Ufern des Euphrat bis nach Griechenland hinein ohne Unterſchied der Raſſe und des Stammes verbreitet war. Die kleinen, zum Kleiderputz beſtimmten Goldplättchen, welche das Bild der babyloniſch-phöniziſchen Venus, von Tauben umgeben, darſtellen (No. **320**, 9), zeigen, mit ihren Vorbildern verglichen, keinen beſonderen Stil, ſondern nur eine größere Rohheit der Arbeit. Die Grabſtele von Kalkſtein (No. **321**, 1) im oberen Theile mit Spiralen, einem der Metalltechnik entlehnten Ornament, geſchmückt, in der unteren Hälfte einen Krieger auf dem Streitwagen, welcher den fliehenden Feind verfolgt, darſtellend, erinnert am meiſten an altitaliſche Grabfunde. Vollends als Produkte primitiver Volkskunſt, wie ſie auch ſonſt bei barbariſchen Stämmen angetroffen werden, erſcheinen die zahlreichen Terracottafiguren (No. **321**, 2). Offenbar haben wir es mit einer Kulturſtufe zu thun, auf welcher die Individualität des helleniſchen Volkes noch ſchlummerte. Darin liegt aber der weltgeſchichtliche Beruf der griechiſchen Kunſt, daß ſie, ſobald das helleniſche Bewußtſein erwacht iſt, ſchöpferiſch auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive ſo umgeſtaltet, daß ſie erſt jetzt das wahre

Leben gewinnen. Einmal von der helleniſchen Phantaſie angehaucht, verlieren ſie die Spuren ihres äußeren Urſprunges.

Die Griechen haben die Glieder ihrer Architektur nicht erfunden. Säulenhallen kannten auch die Aegypter, verwandte Säulenformen entdeckte man auf aſſyriſchem Boden, die aſiatiſchen Nachbarländer beſaßen bauliche Anlagen, in ihren Elementen den griechiſchen Werken vielfach ähnlich. Vergleicht man aber die Werke unter einander, ſo bemerkt man ſofort, wie ungleich reifere Früchte die Griechen aus den gemeinſamen Wurzeln gezeitigt haben. Grabfaſſaden in der lykiſchen Landſchaft zeigen gleichfalls Säulen als wichtigſte Schmucktheile (No. **8**, 12, 13). Sie beſitzen kein beſonders hohes Alter; um ſo auffallender erſcheint die Unſicherheit in den Maßen und in der Behandlung der Einzelglieder. Auf Pfeilern und Säulen ruht zunächſt ein dreitheiliger Querbalken (Epiſtyl) und über einem vorſpringenden, mit Balkenköpfen oder Zahnſchnitten gezierten Geſimſe der Giebel. Ueber den Pfeilern liegen Löwenköpfe, die Säulen ſchließen mit Voluten (Windungen) als Kapitäl ab. Dieſe Faſſaden ſtehen in den Einzelheiten griechiſchen (ioniſchen) Werken ganz nahe, und doch welch ein ganz anderes Ganze hat die griechiſche Phantaſie aus dieſen Einzelheiten geſchaffen! Auf orientaliſchem Boden beſaß offenbar die Tradition eine zähere Lebenskraft und geſtattete keine organiſche Entwickelung der Bauglieder. Gewiß hatten Kultus und Tempelformen auch in Griechenland manche Aenderung erfahren, ehe das einfache Säulenhaus geſchaffen wurde. Der Phantaſie der Architekten gelang es aber vollkommen, dieſe Vorſtufen für den Betrachter zu beſeitigen. Selbſt in dem einzigen Falle, in welchem ſie auf ſtrenge Kultustraditionen Rückſicht nehmen mußten, bei dem Bau des Tempels der Athene Polias, fanden ſie für die Aufgabe eine freie künſtleriſche Löſung.

Der Kern der griechiſchen Tempelarchitektur iſt das von Säulen getragene Giebeldach, welches ſich über der Cella erhebt. Die Cella, ein länglicher Raum, ſchließt das Götterbild und die Weihgeſchenke in ſich. Sie iſt nicht, wie in Aegypten, in ein geheimnißvolles Dunkel gehüllt und erſt nach langer Wanderung durch Vorhöfe zugänglich, ſondern öffnet ſich unmittelbar nach außen durch die Säulenhalle. Die Stellung der Säulen iſt nicht immer die gleiche. Bald treten die Seitenmauern der Cella vor, und zwiſchen den Stirnen (antae) der Mauern ſtehen die Säulen, ſo daß das Giebeldach von den Mauern, die von vorn betrachtet als Pfeiler erſcheinen, und von den Säulen getragen wird. Dieſe Form der Tempel (No. **1**, 12 u. No. **2**, 1) nähert ſich der orientaliſchen Weiſe und ſcheint urſprünglich dem ioniſchen Stile eigenthümlich geweſen. Im Gegenſatz zu dem „templum in antis“ ruht beim „Prostylos“ der Vordergiebel ausſchließlich auf Säulen, und dieſe nehmen die ganze Breite der

Faſſade ein. Ein Tempel mit einer Säulenreihe auf beiden Giebelſeiten (No. 1, 13) führt den Namen „Amphiproſtylos“. Umgeben den Tempel die Säulen auf allen vier Seiten der Cella, und das iſt die vollendetſte, für uns geradezu die ideale Form des griechiſchen Tempels, ſo entſteht der „Peripteros“, durch Verdoppelung der Säulenreihen (in ſpäterer Zeit) der „Dipteros“.

Die Tempel werden nicht allein durch die Stellung der Säulen von einander unterſchieden, ſondern auch durch die Form und Geſtalt der letzteren. Drei Säulenordnungen, die ioniſche, doriſche und korinthiſche, werden gewöhnlich in der griechiſchen Architektur gezählt. Mag auch die ioniſche Ordnung aus guten Gründen als die ältere gelten, wie ſie denn auch einzelne ſchon in der aſſyriſchen, ſelbſt ägyptiſchen Kunſt vorkommende Elemente beſitzt, ſo führt doch die doriſche am beſten in das Verſtändniß der griechiſchen Bauphantaſie ein. Nicht wie der griechiſche Tempel allmählich entſtanden iſt, zuerſt mit Holztheilen verſetzt und mit Metallwerk geſchmückt, ſondern wie er als reiner Steinbau vollendet geſchaut wird und gleichſam das Idealbild einer künſtleriſchen Phantaſie verkörpert, ſoll die folgende Schilderung andeuten.

Doriſcher Stil. Auf der oberſten Stufe (Stylobat) eines mächtigen aus Quadern gefugten Unterbaues (Krepidoma) erhebt ſich die Säulenreihe. Kein Fuß vermittelt den einzelnen Säulenſtamm mit der Plattform, ſondern dieſer ſteigt unmittelbar in die Höhe. Der Säulenſtamm iſt cannelirt, d. h. mit flachen Furchen, die ſcharfkantig auf einander ſtoßen (No. 1, 6 u. 7) verſehen; er verjüngt ſich nach oben und erhält in der Mitte eine leichte Schwellung. Am oberen Ende des aus Trommeln zuſammengeſetzten Schaftes iſt ein Einſchnitt angebracht, welcher zum Schutze der oberſten Trommel dient. Ueber dem Einſchnitt beginnt der Hals, mit dem Kapitäl aus einem Stein gehauen und durch mehrere Riemchen, in welchen noch einmal die zuſammen gehaltene Kraft des Säulenſtammes zum Ausdrucke kommt oder durch eine den Kapitälſchmuck andeutende Blattreihe (No. 1, 11) charakteriſirt. Es folgt ſodann das Kapitäl, aus dem weit ausladenden, oben leiſe wieder eingezogenen Echinus und der Deckplatte beſtehend (No. 1, 10). In der Form, in welcher der Echinus uns meiſtens entgegentritt, keſſelartig, einfach rundlich geglättet, erſcheint er für unſere Phantaſie ſtumm. Erſt die aufmerkſame Betrachtung aufgemalter Ornamentreſte, die hie und da an demſelben gefunden wurden, und die Vergleichung des plaſtiſchen Schmuckes an ähnlich geformten und profilirten Baugliedern lehrte das Weſen und die Bedeutung des doriſchen Kapitäls verſtehen. Denkt man ſich um einen Kern einen Kranz aufgerichteter Blätter gelegt und dieſe belaſtet, ſo werden die Blattſpitzen

nach unten ſich neigen und zwar um ſo ſtärker, je größer der Druck, bis ſie ſchließlich die Wurzel wieder berühren. Eine ſolche Belaſtung durch das Gebälke, der Druck des letzteren auf die gegenſtrebende Säule wird im doriſchen Kapitäl wahrnehmbar und verlangt eine ſinnbildliche Andeutung durch den Schmuck. Sie wird durch den Kranz der überfallenden Blättter gegeben, der gleichzeitig auch das Profil des Kapitäls beſtimmt. (No. **1**, 14.)

Laſt und Gegendruck, der Conflict zweier entgegenwirkender Kräfte, wiederholt ſich noch öfter an dem Tempelbaue. Ueberall, wo dieſes Verhältniß für das Auge anſchaulich gemacht werden ſoll, wird ein ähnliches Ornament und ein verwandtes Profil angewendet. Die Welle oder das „Kyma“ (ſo wird das geſchilderte Bauglied auch genannt, wie der Blätterſchmuck, gemeißelt und derber gebildet, den Namen „Eierſtab“ führt) beſitzt daher eine viel weiter reichende Aufgabe als das doriſche Kapitäl; nicht das letztere hat zur Schöpfung des Gliedes geführt, ſondern es wurde das Glied auf das Kapitäl übertragen, weil es galt, auch hier den Druck und die Richtung nach unten ſinnbildlich anzudeuten. Daher erklärt ſich die weite Ausbreitung der Welle und ihres Schmuckes (No. **1**, 14) ſowie die Varianten in der Wahl des Profiles und der Blätter (eiförmig mit Echinusprofil, herzförmig mit Karniesprofil = ioniſches und lesbiſches Kymation, No. **5**, 1 u. 2), je nachdem die Aufgabe des Baugliedes ſtärker oder ſchwächer betont werden ſoll. Jedenfalls gehört der Blätterſchmuck mit ſeiner ausdrucksvollen Kraft nicht dem Gebiete der Architektur ausſchließlich an, er konnte hier gar nicht zuerſt erfunden werden. Aus der Kunſt der Weberei und Töpferei wurde er auf den monumentalen Steinbau übertragen. Es finden ſich daher die Blattornamente der Architektur auch auf Gefäßen identiſch in Bildung und Bedeutung (No. **2**, 10—14). Auch das Saumornament (Mäander) iſt von der textilen Kunſt auf die Baukunſt übertragen worden (No. **1**, 16). Es ſchmückt hier ebenfalls die Saumglieder, welche von einem Haupttheile des Baues zu dem anderen überleiten, von einer Richtung zur anderen den Uebergang bilden, alſo z. B. die viereckige Platte über dem Kyma, den „Abacus“ (No. **1**, 14), mit welchem der Säulenſtamm abſchließt und auf welchen das Gebälke folgt. Auch die Stirnſeiten der Mauern oder Anten (No. **1**, 15) endigen mit der Deckplatte über dem Kapitäl, nur daß beides hier eine leichtere und zierlichere Ausbildung empfängt.

Das Gebälke beginnt mit dem Architrav (Epiſtylion), dem Steinbalken, welcher horizontal den Säulen aufruht, und die feſte, einheitliche Grundlage des Daches vorſtellt. Der Architrav (No. **2**, 3) ſchließt mit einer kleinen vorſpringenden (mäandergezierten) Platte ab. Das nächſtfolgende Gebälkeglied zeigt pfeilerartige Stützen,

an der Vorderſeite mit prismatiſch vertieften Kanälen oder vielleicht richtiger mit abgefaſten Stegen verſehen, gleichſam geſchlitzt — „Triglyphen“ oder Dreiſchlitze — und zwiſchen ihnen viereckige, zur Aufnahme von Sculpturen beſtimmte Felder „Metopen“ (No. 2, 2 und 9). Ueber den Urſprung der Triglyphen und Metopen ſind wir auf das Rathen angewieſen. War die Triglyphe zuerſt eine ausgezackte Bordure, den Köpfen der Balken der inneren Decke vortretend oder ein Fenſterpfoſten, und dienten die Metopen dann als Fenſteröffnungen? An den Monumenten finden ſich die Metopen ſtets geſchloſſen, die Decke aber höher gelegt, wie denn überhaupt eine Umbildung des doriſchen Stiles, ehe die noch vorhandenen Hauptdenkmäler ausgeführt wurden, als wahrſcheinlich gilt. — Die Furchen der Triglyphe nehmen nicht die ganze Höhe der letzteren ein, ſondern neigen oben ſcharf vor und laſſen Raum für eine Platte, welche als Kapitäl der Triglyphe aufgefaßt werden kann, jedenfalls ſie abſchließt, während die ſogenannten Tropfen (ſechs an einer ſchmalen Leiſte (regula) hängende bommelartige Körperchen) unter dem Architravbande auf die Triglyphe vorbereiten.

Ueber den Triglyphen und Metopen ſpringt das Kranzgeſims (Geiſon) mächtig vor. Die untere unterſchnittene und daher etwas geneigte Fläche deſſelben trägt an viereckigen Platten (Dielenköpfen) drei Reihen von Tropfen, wodurch das Ueberhängende und Schwebende des Geiſon angedeutet wird. Das Kranzgeſims wird durch eine fein profilirte Welle geſäumt, der ganze Bau ſodann durch die aufgebogene Rinnleiſte (sima) abgeſchloſſen. Als Symbol des Abſchluſſes und freien Endigens iſt der Sima ein Kranz aufgerichteter Blätter aufgemalt, der Zweck der Rinnleiſte wird durch die waſſerſpeienden Löwenköpfe noch verſchärft. Den Giebel (Tympanon) an der Vorder- und Rückſeite des Tempels rahmen ein niedriges Geiſon (mit einem lesbiſchen Kymation als Saum, ohne Dielenköpfe) und eine Sima ein. Firſtziegel (Akroterien) ſchmücken die Spitze des Giebels, Stirnziegel, meiſtens in der Form einer Palmette erheben ſich an der Seite über dem Dachrande (No. 5, 3—8).

Joniſcher Stil. Im Gegenſatze zu dem doriſchen Stile, in welchem der Zuſammenhang der einzelnen Glieder feſter bewahrt und ihre enge Wechſelbeziehung auf das deutlichſte vor die Augen geſtellt wird, offenbart die joniſche Architektur in den Denkmälern vollendeten Stiles eine größere Ungebundenheit und leichtere Freiheit. Die Säule iſt durch einen ſelbſtändigen Fuß (spira) mit dem Stufenbaue verbunden. Das Hauptglied des Fußes oder der Baſis iſt eine nach unten und oben ausgeſchweifte, in der Mitte eingezogene, als Hohlkehle profilirte Scheibe (trochilus), gefurcht und dadurch an den cannelirten Säulenſtamm anklingend, bald einfach

und dann beſonders hoch (No. 4, 15), bald doppelt (No. 4, 16) wo dann die beiden Kehlen durch Rundplättchen (Aſtragale) getrennt werden. Mit dem Säulenſchafte verknüpft den Trochilus ein Pfühl (torus) von halbkreisförmigem Profil, gefurcht, entweder mit einem tauförmigen Ornament umflochten (No. 3, 6) oder mit einem Laubſtrange umzogen. Nach unten ſchließt die Baſis mit einer viereckigen Platte (Plinthe) ab. Neben der alterthümlichen Form der ioniſchen Säulenbaſis (z. B. No. 3, 11) macht ſich insbeſondere an den Denkmälern Athens die andere geltend, wo die Hohlkehle (ohne Plinthe) unten und oben von einem Pfühle begrenzt wird (No. 3, 9; No. 4, 17—20). Unter dem Namen „attiſche Baſis“ hat ſich dieſelbe weit über die Zeitgrenzen der helleniſchen Kunſt bis in unſere Tage als die nahezu alleingiltige Form des Säulenfußes in Geltung erhalten. Die Verhältniſſe der Baſisglieder haben im Laufe der Entwickelung gleichfalls einen ſehr großen Wechſel erfahren, allmählich das Steile und Hohe eingebüßt und eine niedrigere, weichere Geſtalt angenommen. Von beſonderer Wichtigkeit iſt das Profil der Hohlkehle, deren Durchmeſſer oben geringer als unten erſcheint und welche in ſeiner Schweifung ſowohl oben wie unten einen Ablauf zeigt.

Die ioniſche Säule (No. 3, 8 u. 11), ſchlanker als die doriſche, erreicht eine Höhe von 8—9 unteren Durchmeſſern, während die doriſche nur bis zu 5—6 Durchmeſſern emporſteigt; ſie erſcheint weniger verjüngt und mit halbrund gehöhlten Furchen oder Canneluren verſehen, die durch Stege getrennt ſind, nicht, wie im doriſchen Stile, ſcharfkantig an einander ſtoßen (No. 4, 22). Eine Perlenſchnur (Aſtragal) verknüpft den Schaft der Säule mit dem Kapitäl (No. 4, 1). Dieſes beſteht zunächſt, um die auf der Säule ruhende Laſt anzudeuten, aus einer Welle mit überfallenden Blättern, deren durch die Sculptur derb gebildete Form zu dem Namen Eierſtab geführt hat, alſo aus einem Echinus, wie im doriſchen Stile, worüber ſich nach der gewöhnlichen Bezeichnung ein Polſter legt. Wir denken uns ihn an beiden Enden aufgewickelt, weit über den Schaft ausladend, mit den Enden ſodannn ſich wieder ſpiralförmig zuſammenziehend. Den Eindruck viel größerer Elaſticität gewähren die Kapitäle des attiſch-ioniſchen Stiles (No. 3, 9), an welchen wir in der Senkung der Kurven in der Mitte und in der Vermehrung der Spiralen eine Steigerung der inneren Federkraft ahnen. Jedenfalls ſpricht ſich in dieſem Zuſammenrollen der Voluten und Herabhängen derſelben eine ſchmiegſame, jetzt nachgebende, dann zurückkehrende Widerſtandskraft aus. Kein Bauglied hat unter den Händen der griechiſchen Künſtler eine ſo durchgreifende Aenderung erfahren wie das ioniſche Kapitäl. Sein Urſprung muß auf den Orient zurückgeführt werden. Die aſſyriſchen Bildwerke, welche den

heiligen Baum darſtellen (No. **37**, 11) zeigen uns bereits Spiralen als Schmuck des Baumſtammes und die Palmette, das ſpätere Symbol der freien Endigung. Als krönendes Glied erſcheint die Spirale ferner an Einzelſäulen oder „Stelen“ auf cypriſchen und altgriechiſchen Denkmälern. Die Spiralen oder Voluten wurden ſodann im ganzen Oriente als Abſchluß der Säule, alſo als Knauf verwendet. Da dieſes aber meiſtens bei Felsfaſſaden geſchah, ſo trat der Widerſpruch, daß ein krönendes Glied als belaſtetes behandelt wird, nicht offen zu Tage. Erſt am griechiſchen Tempel funktionirte wirklich die ioniſche Säule als Träger. Dieſer Funktion entſprechend wurde auch die Form umgewandelt, durch die Verknüpfung mit der Welle die Belaſtung angedeutet. Wie die Gebundenheit, welche der ioniſchen Kapitälform anklebt, überwunden wurde, erregte ſtets Bewunderung. — Die Vorderanſicht des ioniſchen Kapitäls iſt von der Seitenanſicht weſentlich verſchieden. Dort ſehen wir die Bewegung der Voluten, hier (No. **4**, 2 und No. **5**, 16) die Binde oder Flechtſchnur, welche das Polſter gleichſam zuſammenhält. Das Kapitäl einer Eckſäule am Peripteraltempel kann daher nicht auf dem geſetzmäßigen Wege gebildet werden. Es müſſen, während an dem gewöhnlichen Kapitäl (No **4**, 4) die Fronten einander gegenüberſtehen, am Eckkapitäl (No. **4**, 5, No. **3**, 7) die Fronten wie die Seitenanſichten aneinanderſtoßen. — Eine kleine Welle ſchließt das Kapitäl oben ab, welches natürlich an Wandpfeilern (No. **4**, 6—11) eine modificirte Geſtalt empfängt. Die Voluten rahmen eine mit Blumen und Ranken geſchmückte Fläche ein.

Die Gebälkeglieder beginnen mit dem Architrav (Epiſtylion), welcher in der Unterſicht zuweilen durch einen Einſchnitt als in zwei nebeneinander ruhende Balken getheilt erſcheint, von vorn betrachtet als aus drei übereinander gelagerten, nach oben etwas vortretenden Streifen (No. **3**, 2 u. 9) gebildet ſich darſtellt. Der Architrav ſchließt mit der Welle ab, welche vermittelſt einer Perlenſchnur mit jenem verknüpft und mit einer blättergeſchmückten Karniesplatte gekrönt iſt (No. **3**, 10.). Es reihen ſich alſo das Symbol der Belaſtung und das Symbol der freien Endigung unmittelbar an einander, charakteriſtiſch für den ioniſchen Stil, der einerſeits jedes Glied ſeine beſondere Aufgabe erfüllen und ſo dem Ganzen dienen läßt, auf der anderen Seite aber gern jedem Gliede eine gewiſſe Selbſtändigkeit gönnt. Wo wir im doriſchen Stile Triglyphen und Metopen wechſelnd ſchauten, erblicken wir am ioniſchen Tempel einen ungegliederten, als einfaches Mauerſtück gedachten Fries (Thrinkos), den Hintergrund für plaſtiſchen Schmuck. Wie alle belaſteten Glieder wird auch der Fries mit einer kräftig geſchwungenen Welle gekrönt. Das Geiſon zeigt häufig an der unteren Hälfte einen Theil der Steinmaſſe zur Verminderung des Druckes weg-

genommen, ſo daß nur einzelne Ausſchnitte (Zahnſchnitte, Geiſipodes) übrig bleiben. Die obere Hälfte des Geiſon ragt ſtark heraus und ſtützt die Sima, welche im geſchwungenen Karniesprofil gezeichnet und mit einer Reihe aufgerichteter Blätter (Anthemienkranz) oder mit Pflanzenranken plaſtiſch geziert wurde. An den attiſch-ioniſchen Denkmälern fehlt gewöhnlich der Zahnſchnitt des Geiſon (No. **3**, 9) und dieſes ſchränkt ſich, den mäßigen Verhältniſſen der Bauten entſprechend, auf die vorſpringende, etwas unterſchnittene Hängeplatte ein. Das zur Aufnahme von Statuen beſtimmte Giebeldreieck wird von Geiſon (ohne Zahnſchnitt) und Sima umſäumt und auf dem Scheitel wie an den Ecken mit Stirnziegeln geſchmückt (No. **3**, 1.).

Korinthiſche Ordnung. Uralt iſt das bezeichnendſte und augenfälligſte Glied der korinthiſchen Säule, der als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranze umſchloſſene Knauf, die Anekdote daher, erſt der Bildhauer Kallimachos (in Athen ungef. 400 v. Chr. thätig) habe das Motiv einem von Akanthusblättern umwachſenen Korbe auf dem Grabe eines korinthiſchen Mädchens abgelauſcht, hiſtoriſch nicht begründet. Allerdings aber wurde das urſprünglich einfache Blätterkapitäl in ſpäterer Zeit (Periode Alexanders des Großen) reicher zuſammengeſetzt, wie denn überhaupt der korinthiſche Stil zu überwiegender Herrſchaft erſt bei den Römern gelangte. An erhaltenen griechiſchen Werken kommt derſelbe ſelten vor. Das intereſſanteſte Beiſpiel iſt das choragiſche Denkmal des Lyſikrates in Athen (334 v. Chr.), an welchem nicht allein der Rundbau (No. **9**, 11) von korinthiſchen Säulen umgeben iſt, ſondern auch der Aufſatz über der Kuppel, welcher den Dreifuß trug, die Formen eines reich entwickelten korinthiſchen Knaufes zeigt. Einen einfachen Typus des Kapitäls bietet No. **9**, 8. Hier umſchließt den Kern zuerſt ein Kranz des großblättrigen, reichgezackten Akanthus (Bärenklau), der prächtigſten Decorationspflanze des Occidents, über welchem ſich ein Kranz leichterer Spitzblätter erhebt, in leiſer durch den Druck des feingegliederten Abakus hervorgerufener Krümmung. Die weitere, beſonders in der römiſchen Architektur vorherrſchende Kapitälform fügt zum doppelten Akanthuskranze noch an den vier Ecken als Uebergang zum Abakus Voluten hinzu. Dieſelben entſteigen als Stengel dem Kelche, bilden in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden ſie ſich ſchneckenförmig und ſtützen die Deckplatte. (No. **9**, 1. 2. 7. 10; No. **10**, 8.) In derbſter Weiſe wurde ſodann das korinthiſche Kapitäl weiter entwickelt, indem man an die Stelle der Stengelvoluten das ganze joniſche Kapitäl auf den doppelten Akanthuskranz pfropfte (No. **10**, 5). Unter den Namen Compoſita- oder römiſches Kapitäl bekannt, begegnet uns dasſelbe zuerſt

am Triumphbogen des Titus in Rom (70 n. Chr.). Wie die attiſche Baſis, ſo erfreute ſich auch das korinthiſche Kapitäl der Unſterblichkeit und errang auch in mittelalterlichen und neueren Zeiten allgemeine Beliebtheit.

Das Blätterkapitäl iſt das hervorragendſte, aber nicht das einzige Merkmal des korinthiſchen Stiles. Die Baſis der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ioniſchen oder attiſch-ioniſchen Stile, die Cannelirung des ſchlanken Schaftes iſt jener der ioniſchen Säule gleichfalls verwandt, der Architrav erſcheint dreigetheilt, der Fries bald dem ioniſchen Thrinkos gleich, bald aber auch belebter, indem er als feingeſchwungene Welle mit leicht überfallenden Blättern emporſteigt. Das Kranzgeſims zeigt zuweilen an Stelle des Zahnſchnittes Kragſteine oder Conſolen, welche die Hängeplatte tragen (No. **10**, 4.).

Innere Decke. Nach dem Außenbaue beſtimmt man gewöhnlich den Stil des helleniſchen Tempels. Vom Außenbaue haben auch die nachgriechiſchen Jahrhunderte das Meiſte entlehnt. Doch iſt die Conſtruction der Tempeldecke für das Verſtändniß der helleniſchen Architektur von gleich großer Bedeutung. Steinerne Decktafeln (Kalymmatien), an ihrer unteren ſichtbaren Fläche mit ſymmetriſch vertheilten, viereckigen, vertieften Feldern (den Keimen der modernen Kaſſettendecke) verſehen, ruhen auf Balken und bilden auf dieſe Art einen leicht ſchwebenden, horizontal geſpannten Teppich (No. **5**, 11. 12. 17. 18). Goldene Sterne auf blauem Grunde ſchmücken die Mitte der Felder und ſymboliſiren das freie Schweben. Von Mäanderzügen, dem Saumornament, ſind die Felder umſchloſſen, mit Heft- oder Perlenſchnüren an den Kalymmatien gleichſam befeſtigt. Die Balken, welche die Decktafeln tragen, zeigen an ihrem oberen Ende eine Welle, an ihrer unteren Seite, ſie als Gurte charakteriſirend, gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk. Die Kalymmatien- oder Lacunariendecke iſt im doriſchen und ioniſchen Tempel dieſelbe, wennſchon die Balkenlage wenigſtens urſprünglich nicht die gleiche war: im doriſchen Stil durch die Stellung der Triglyphen bedingt und beengt, im ioniſchen viel freier und ungebundener. Nur bei einfacher Cellabildung und mäßigen Raumverhältniſſen findet die ſteinerne Kalymmatiendecke Anwendung. Bei großen Tempeln, wo monolithe Balken zur Ueberſpannung des Raumes nicht ausreichten, trat eine Kaſſettendecke aus Holz in Geltung. Die Rückſichten des Cultus und des Raumes verlangten in einzelnen Tempeln den unmittelbaren Zutritt des Himmelslichtes in die Cella. Durch eine Oeffnung im Dache (Opaion) wurde dieſes erreicht. Die Größe der Oeffnung, ihre nähere Form, ob es nöthig war, auf die Säulenreihen im Innern der Cella noch obere Säulen zu

ſtellen (No. 2, 7 u. 8), um das durch das Opaion unterbrochene Dach zu ſtützen, iſt nicht bekannt. Solche Tempel führen den Namen „Hypäthraltempel".

Polychromie. Daß die Decke und die Wände der Cella bemalt waren, unterliegt keinem Zweifel. Abgeſehen von der Analogie mit chriſtlichen Kirchen, verlangte ſchon die farbige Beſchaffenheit der Tempelſtatuen (insbeſondere jener, welche aus Gold und Elfenbein gebildet wurden — chryſelephantine Werke) einen ebenfalls farbigen Hintergrund. Aber auch für die äußere Architektur muß die Mitwirkung der Farbe auf Grund ſchriftlicher Zeugniſſe und erhaltener Reſte angenommen werden, und nur über das Maß der Bemalung an Marmortempeln herrſcht Streit. Aufgemalt waren die kleinen Ornamentglieder, der Mäander, die Blätter; in blauer Farbe erſchienen die Furchen der Triglyphen, wahrſcheinlich roth der Grund der Metopen. Im Allgemeinen wird die Polychromie der Gebälktheile, der farbige Eindruck der oberen Hälfte des Tempels zugeſtanden. War der Tempel aus gewöhnlichen Steinen (Poros) erbaut, die einen Stucküberzug verlangten, ſo war der weitere Schritt zur Färbung oder Abtönung der Säulen, des Architravs, der Außenwände nicht mehr fern; dieſes Verfahren findet auch jetzt noch Billigung. Bei Marmortempeln ſträubt ſich aber der moderne Kunſtſinn, der freilich als Farbenſinn auf einer kläglich tiefen Stufe ſteht, gegen die Annahme, daß der hellſtrahlende Glanz des Marmors durch die Farbe verdeckt wurde. Ein viel größeres Bedenken regt ſich jedoch gegen die Behauptung, die eine Hälfte des Tempels wäre farblos, weiß geblieben, die andere (das Gebälke) aber hätte volle und mannigfache Farbe gezeigt. Der Glaube an einen durchgängigen polychromen Schmuck beſitzt daher eine gute Berechtigung, mag auch über die näheren Vorgänge und über die verſchiedenen Weiſen der Färbung keine volle Klarheit und Gewißheit herrſchen. Die Frage wird der Löſung erſt näher rücken, wenn ſie mit der zeitlichen Entwickelung der griechiſchen Architektur enger verknüpft wird. Als Schmucktheile aus Terracotta hergeſtellt wurden, mußte natürlich die farbige Erſcheinung der Faſſaden ſich anders geſtalten als in der ſpäteren Periode, und ebenſo konnte, als in der nachalexandriniſchen Zeit die Sitte der Verkleidung mit bunten Marmor- und Steinplatten aufkam, das alte Syſtem der Polychromie nicht mehr in Kraft bleiben.

Denkmäler. Die Entwicklungsgeſchichte der griechiſchen Architektur, namentlich die Geſchichte der einzelnen Monumente, harrt noch der erfolgreichen Durchforſchung. Die Architektur iſt bekanntlich die intoleranteſte Kunſt; die ſpäteren Werke treten nicht

den älteren zur Seite, ſondern ſetzen ſich an ihre Stelle, gewinnen Raum erſt durch Zerſtörung der letzteren. Daher bleiben die Vorſtufen der vollendeten Steinarchitektur in tiefes Dunkel gehüllt. Die Vergleichung der Maßverhältniſſe, um dadurch das Alter der Monumente zu beſtimmen (No. 1, 8), berührt die Stilentwicklung doch nur in oberflächlicher Weiſe. Erſt das Studium der Grundriſſe, der Ausbildung der einzelnen Glieder und des Ornamentes gewährt einen tieferen Einblick in die hiſtoriſche Entwicklung. Auch der Kunſtcharakter der einzelnen Landſchaften, die Lokaltradition griffen in das Schickſal der Architektur mächtig ein, je nach ihrer Natur Neuerungen zugänglich oder an dem Hergebrachten hangend. Das Ziel der Forſchung liegt klar vor Augen. Der Gruppirung der einzelnen Bauten nach Landſchaften und ihrer Einordnung nach der Zeit ihrer Entſtehung ſoll die Schilderung der Thätigkeit der einzelnen hervorragenden Künſtler folgen. Die Namen der letzteren haben ſich in ziemlicher Zahl erhalten, von den wenigſten ſind wir aber im Stande, ein klares Bild ihres Wirkens zu entwerfen. *Chersiphron* und *Metagenes* haben den großen Tempel zu Epheſus, welchen *Deinokrates* ſpäter neubaute, geſchaffen, mit dem Parthenon ſind die Namen des *Iktinos* und *Kallikrates*, mit dem Propyläen der Name des *Mneſikles*, mit dem Zeustempel in Olympia jener des *Libon* verknüpft. Erſt in der ſpäteren Zeit fließen die Nachrichten über die Perſönlichkeit der Künſtler, wie z. B. über den *Deinokrates*, den Architekten Alexanders des Großen, etwas reichlicher. So klar das Ziel, ſo ſchwer iſt bei der relativen Dürftigkeit der erhaltenen Monumente ſeine Erreichung. Von den altioniſchen Bauten des 6. Jahrhunderts (Heratempel auf Samos) bieten die vorhandenen Trümmer (No. 3, 1) keine genügende Anſchauung. Einen alterthümlichen Eindruck gewähren die Tempel von Selinunt auf Sicilien. Der mittlere Burgtempel (No. 8, 3) beſitzt eine auffallend tiefe Vorhalle und bei großer Geſammtanlage eine ſehr ſchmale Cella, welche von dem Säulengehäuſe noch ſcharf ſich abtrennt. Er iſt entſchieden älter als der ſog. Zeustempel (No. 8, 4), der nördlichſte von den drei Stadttempeln von Selinunt — man zählt drei Tempel auf dem weſtlichen Hügel oder der Burg und drei Tempel auf dem öſtlichen Hügel oder der Stadt —, welcher ebenfalls eine tiefe Vorhalle, aber eine breitere Cella aufweiſt, die Säulen weit von der Cellamauer abſtehen läßt, der Säulenhalle eine große Breite verleiht. Er iſt 409 v. Chr. noch nicht vollendet geweſen. Verwandter Anlage erſcheint der ſpätere Demetertempel (No. 8, 2) in Päſtum und der berühmte Poſeidontempel (No. 2, 6—8 und No. 323, 2) ebendort. Hier haben ſich die Säulenreihen im Innern der Cella erhalten, und die Anordnung der oberen kleinen Säulen über den unteren iſt noch kenntlich. Abweichend von der üblichen Anlage

iſt die ſog. Baſilika in Päſtum (No. **8**, 6) mit einer mittleren Säulenreihe in der Cella, ebenſo unterſcheidet ſich der Zeustempel in Agrigent (No. **8**, 5) durch die Halbſäulen außen und durch die Atlanten, welche in der Cella über Wandpfeilern die Decke ſtützen (No. **5**, 20), von dem herrſchenden Tempeltypus. Die Erbauung dieſes Tempels fällt wahrſcheinlich in das 5. Jahrh. v. Chr.

Von hervorragender Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Architektur ſeit Kimon (470) ſind ſodann die Bauten auf attiſchem Boden. Der attiſch-ioniſche Stil hat die Einſeitigkeiten des alten doriſchen und alten ioniſchen Stiles abgeſchliffen, beide dadurch auf eine höhere Stufe gehoben, daß in der doriſchen Architektur die Zierglieder vermehrt, das Herbe und Starre, die vorwiegende Richtung der Einzelglieder auf den Zweck des Ganzen gemildert, in der ioniſchen Architektur dagegen der Ungebundenheit der einzelnen Theile Schranken geſetzt und ſie mehr als organiſche Glieder, zuſammenhängend und auf einander bezüglich, aufgefaßt wurden. Außer den beiden kleinen Tempeln zu Rhamnus (No. **2**, 1 und No. **8**, 7), von welchen aber der ſog. Themistempel theilweiſe in eine frühere Zeit fallen dürfte, der Nemeſistempel unvollendet blieb, und dem ſog. Theſeustempel in Athen (No. **6**, 12), von Kimon kurz nach den Perſerkriegen errichtet, liefern die Bauten auf der Akropolis die großartigſten Muſter der attiſchen Kunſt. Wenn man von der Weſtſeite zu der alten, nunmehr in einen weiten Tempelbezirk umgewandelten Burg emporſtieg (No. **323**, 3. 4), gelangte man zuerſt an die dreiſchiffige Thorhalle (Propyläen, No. **7**, 4), welcher nach außen und innen ein von doriſchen Säulen getragener Giebelbau vortrat. Für die Säulenreihe im Innern der Halle war mit Rückſicht auf die höher liegende Decke die ſchlankere ioniſche Ordnung gewählt worden. Plaſtiſcher Schmuck fehlte ihrer Beſtimmung gemäß den Propyläen; um ſo reicher war mit demſelben der auf einem Mauervorſprunge vor dem ſüdlichen Seitenflügel der Propyläen gelegene zierlich kleine ioniſche Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin, der Nike Apteros (No. **3**, 7; **6**, 1—3 u. 10) bedacht; derſelbe zeigt noch zahlreiche Reſte der urſprünglichen Polychromie. Mächtig ragte über alle Bauten der Parthenon empor, das herrlichſte Denkmal der perikleiſchen Zeit (447—434 v. Chr.), der Athene Parthenos geweiht, vornehmlich als Feſttempel benutzt, mit der Eingangsſeite nach Osten gerichtet, an den Giebelfronten von 8, an den Langſeiten von 17 Säulen umſchloſſen. Der aus penteliſchem Marmor errichtete Tempel iſt 30,89 m. breit und 69,54 m. lang, zeigt alſo das muſtergiltige Verhältniß von 4 zu 9. (No. **2**, 4 u. 5; **325**, 1.) Die Höhe der Säulen beträgt nahezu 11 untere Säulenhalbmeſſer oder moduli; die Säulen ſind enger geſchart und kürzer als die etwas älteren Säulen am Theſeustempel. Die innere

Anordnung zeigt einen hinteren Raum (zur Aufbewahrung des Staatsſchatzes beſtimmt) von der Cella abgetrennt, dieſe ſelbſt (Hekatompedon) durch eine Doppelreihe von Säulen in einen breiten Mittelraum (Parthenon) und ſchmale Säulenhallen getheilt. Nahe am Nordrande der Akropolis erhob ſich das älteſte Heiligthum der Athene, das ſog. Erechtheion, der Tempel der Pallas Polias (No. **6**, 4—9). Es galt hier nicht allein mehrere Cultusſtätten harmoniſch zu umſchließen, ſondern auch die Unebenheiten des Bodens zu berechnen und auszunutzen. Der Cella (A in No. **6**, 5), von welcher ein Raum B durch eine Zwiſchenwand (bei a a) abgetrennt war, legt ſich öſtlich auf höherem Niveau eine ſechsſäulige Vorhalle vor. Eine tiefere Vorhalle (D) mit vier Säulen in der Fronte befindet ſich an der Nordſeite; an der Südſeite (C) tritt ein kleiner Bau vor, deſſen Dach von 6 Mädchenſtatuen (ſog. Karyatiden) auf hohem Mauerſockel getragen wird.

Im vierten Jahrhundert hob ſich wieder die Architektur auf ioniſchem Boden. Bereits im Alterthum wurden der Tempel des didymäiſchen Apollo bei Milet, der Tempel der Artemis zu Epheſus, der Athenetempel zu Priene, ein ſechsſäuliger Peripteros, u. ſ. w. als Wunderwerke geprieſen. In der Zeichnung einzelner Glieder klingt noch die altioniſche Tradition an, doch wird für die feinſte, faſt raffinirte Durchbildung der Glieder Sorge getragen. (No. **3**, 2,10; **4**, 6—11, 14 u. 16). Ein bewußter Gegenſatz zum doriſchen Stile macht ſich geltend, wie auch erfolgreiche Verſuche an den Maßen zu ändern (Weite der Säulenſtellungen unter einander und von der Cellawand) oder neue Ordnungen einzuführen (korinthiſche Säulen in der äußeren Architektur am Asklepiostempel zu Tralles), auftauchen. Unter den namhaften Künſtlern ragt der auch als Theoretiker gerühmte *Pythios* hervor, der Erbauer des Prienetempels, welchem auch an dem Mauſſoleum zu Halikarnass, nach dem Tode des Königs Mauſſolos (354) errichtet, der Hauptantheil gebührt. (No. **7**, 1 u. 2). Auf einem rieſigen Unterbaue, der die Grabkammer enthielt, erhob ſich eine ioniſche Säulenhalle und darüber eine Marmorpyramide, von einem Viergeſpann mit der koloſſalen Porträtſtatue des Mauſſolos gekrönt. Die Anklänge an die altorientaliſchen Grabdenkmäler ſind augenſcheinlich und entſprechen der Zeitrichtung, in welcher ſich griechiſche und orientaliſche Cultur enger berühren und ſo manche Elemente austauſchen, ein weltgeſchichtliches Ereigniß, das am Ende der römiſchen Kaiſerzeit in noch großartigerer Weiſe wiederkehrt. Die griechiſch-orientaliſche Architektur der alexandriniſchen Periode beſitzt überhaupt eine große weltgeſchichtliche Bedeutung. Wurden durch dieſelbe einerſeits die einfach klaſſiſchen Typen gelockert, ſo hat ſie wieder andererſeits durch Vermehrung der Bauaufgaben, Erweiterung der konſtructiven Kenntniſſe,

Steigerung der dekorativen Pracht, die helleniſchen Bauformen fähig gemacht, auf einem weiten Schauplatze und in einem ſpäteren Weltalter zu herrſchen. Die römiſche Architektur holte ſich hier vorwiegend ihre Muſter.

2. Sculptur.

Die Vorzeit der helleniſchen Plaſtik weiſt auf ſtarke Einflüſſe einer älteren orientaliſchen Kunſt hin, deren Bedeutung Ausgrabungen der jüngſten Jahre in immer helleres Licht ſetzen; ſie zeigt ferner die Kunſt weſentlich nur als ſchmückendes Handwerk. Auf die beſſere Bearbeitung des Materials, auf die Ausbildung der techniſchen Proceſſe iſt die Aufmerkſamkeit vorzugsweiſe gelenkt. In der ſinnlichen Vorſtellung von den waltenden Göttern lag nicht der erſte Antrieb zu raſchem Fortſchritt in der Richtung auf formale Schönheit. Die Götterbilder behalten ihr puppenhaftes Anſehen noch zu einer Zeit, in welcher auf profanem Gebiete und in der Geräthbildnerei bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Die Gründe und Urſachen, aus welchen, freilich erſt nach vielhundertjähriger Arbeit, aus dürftigen, vielfach orientaliſirenden Anfängen ſich eine vollendete und durchaus eigenthümliche Kunſt entwickelte, ſind theils allgemeiner Art, theils müſſen ſie in der beſonderen Weiſe griechiſcher Kunſtübung geſucht werden. Himmel und Erde, die Naturanlage, der Charakter der Landſchaft, vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweiſend, zu weitem Verkehr einladend, die Menſchlichkeit der Götter, die mäßige Größe der Einzelſtaaten, die Theilnahme aller Bürger am politischen Leben weckend, die überſichtliche harmoniſche Bildung fördernd — alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des Kunſtſinnes bei. Die Entwickelung der griechischen Plaſtik hält mit jener der Sprache, der Poeſie und der Philoſophie gleichen Schritt; nichts erklärt daher auch die Schickſale der erſteren ſo treffend wie die Prüfung des Ganges, welchen die Sprache, der Staat, die Poeſie und die Wiſſenſchaft in Hellas genommen haben. Auch die griechiſche Plaſtik ſchlug anfangs den Weg der unmittelbaren Naturanſchauung und der möglichſt treuen Wiedergabe der wirklichen Erſcheinungen ein. Von den beſonderen Umſtänden, welche der Phantaſie und der Hand der Künſtler die Gabe verliehen, mit vollendeter Wahrheit die Formen einer hohen idealen Schönheit unlösbar zu einigen, ſind folgende hervorzuheben. Die griechiſche Plaſtik hat nicht wie die ägyptiſche dem Herſchercultus ſich widmen müſſen, nicht in der Darſtellung von Königsbildern ihre Kraft zuerſt verſucht. Die ägyptiſche Plaſtik kann mit Porträtſtatuen, aus welchen ſich aber im Laufe der

Zeiten der lebendige und individuelle Zug verlor, ſo daß das Ceremonielle, Steife, Lebloſe, Symboliſche immer mehr überwog. Die griechiſche Kunſt ſchlug einen anderen Weg ein. Sie hob, ſobald die ſelbſtändige nationale Bildung ſich regte, damit an, daß ſie die einfach natürlichen und allgemein menſchlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächſt Gattungstypen (Kämpfer, ſtehende, ausſchreitende Figuren u. ſ. w.) ſchuf, welchen allmählich immer feineres Leben und die ſcharfe Perſönlichkeit verliehen wurde. So wurde das Verſtändniß der reinen Körperformen, der ſchönen plaſtiſchen Bewegungen erworben. Ferner: nicht das Studium der Anatomie, wie in den neueren Zeiten, ſondern die lebendige Anſchauung der gymnaſtiſchen Spiele lehrte den menſchlichen Leib kennen und die Geſetze ſeiner Thätigkeit begreifen. Daher ſtammt die unmittelbare, naiv ſcheinende Wahrheit der griechiſchen Werke. Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß die griechiſchen Künſtler einem raſchen Wechſel und einer ſtetigen Vermehrung der Typen die feine Durchbildung und das langſame Ausreifenlaſſen einer mäßigen Zahl derſelben vorzogen und an dem vollendeten Typus nicht willkürlich änderten, ſondern mit leichten Varianten deſſelben ſich begnügten. Selbſt hervorragende Meiſter hielten an beſtimmten Maßen, Verhältniſſen und Stellungen mit Vorliebe feſt und verſchafften denſelben in ihren Schulen ein geſetzliches Anſehen. So allein wurden die abſoluten Ideale erreicht, welche in der plaſtiſchen Kunſt der Griechen bewundert werden.

In die älteſten griechiſchen Zeiten führen uns zahlreiche in Olympia ausgegrabene Bronzen zurück. Erz iſt der am meiſten geſchätzte Kunſtſtoff, das Treiben des Metalles die beliebteſte Arbeit. Die Ornamentik bewegt ſich noch zum Theil in elementaren Formen, die Figuren erſcheinen in Zeichnung und Ausdruck kaum entwickelt. Dennoch giebt ſich bereits der Anfang eines reinen Naturgefühles kund und erſcheint, wenn aus der Fremde überlieferte Motive behandelt werden, das Streben nach freier Umwandlung wirkſam. (No. **320**, 11 mit der vierflügeligen Artemis, dem Herakles und Kentauren, mit Greifen und Adlern in vier Feldern über einander). Zu den älteſten Sculpturwerken gehört ferner das Löwenthor von Mykenae (No. **16**, 3 und **323**, 1), zwei aus Kalkſtein gemeißelte Löwen mit Profilleibern, während die (nicht mehr vorhandenen) Köpfe zweifellos en face geſtellt waren. Zwiſchen ihnen befindet ſich eine nach unten verjüngte Säule mit einem nicht völlig klaren Aufſatze (Holzgebälke?) über dem Kapitäl. Dieſe Burgwächter ſind in ihrer Beſtimmung den aſſyriſchen Portalſculpturen verwandt, in der Wiedergabe von Einzelheiten (Bauch) drückt ſich aber bei aller Unbeholfenheit ein lebendiger Naturſinn aus, der wohl berechtigt, dieſes Werk mit den ſelbſtändigen griechiſchen Kunſtanfängen in Zuſammenhang zu bringen.

In höherem Grade orientaliſirend ſind die dem Architrav des Tempels in Aſſos (Kleinaſien) entſtammenden Reliefs (No. **16**, 7), welche Thierkämpfe, Sphinxe, Kentauren, ein Gelage, den Kampf des Herakles mit einem fiſchſchwänzigen Triton, dem Halios Geron, ein auch in argiviſchen Bronzen wiederkehrendes Motiv, darſtellen, und in der Verſchiebung der Leiber gegen die Profilköpfe, in den Mißverhältniſſen der einzelnen Figuren an aſſyriſche Bilder erinnern. An ägyptiſche Typen wieder klingen die Marmorſtatuen auf der heiligen Straße von Milet nach dem Apollotempel (No. **16**, 6) an, wie auch ihre Beſtimmung an die ägyptiſchen Statuenſtraßen erinnert. Sie haben die Arme dicht an den Leib gerückt, die Hände auf die Kniee gelegt, die Gewänder durch Parallelfalten in architektoniſcher Weiſe gegliedert. Ganz anders treten uns an der Weſtgrenze der griechiſchen Culturwelt, in Sicilien, die Anfänge plaſtiſcher Kunſt entgegen. Von dem mittleren Burgtempel in Selinunt (etwa 600 v. Chr. errichtet) haben ſich mehrere Metopenreliefs erhalten (No. **16**, 1 u. 2). Das eine Relief ſtellt Herakles dar, welcher die diebiſchen Kerkopen gebunden an einem Tragholze über den Schultern davonträgt, das andere ſchildert die Tödtung der Meduſa im Beiſein Athene's und die Geburt des (aus dem Blute der Meduſa entſprungenen) Pegaſus. Der Reliefſtiel iſt noch wenig entwickelt, die Figuren heben ſich ſcharf und hoch vom Grunde ab, erſcheinen aber von vorn ziemlich flach. Sie ſind kurz, unterſetzt in den Verhältniſſen, ähnlich wie in der Plaſtik des frühen Mittelalters. Profil und en face-Stellung wechſelt bei den einzelnen Gliedern, ohne Rückſicht auf die Anſicht im Ganzen zu nehmen. Verwandt iſt das Relief in Sparta (No. **17**, 1), die Bedrohung Helenas durch Menelaus darſtellend. Einen ungleich höheren Fortſchritt offenbaren die Friesreliefs vom Harpyiendenkmal in Xanthus (No. **16**, 8): ſitzende Götter und Göttinnen, welche Opfergaben empfangen. Wenn auch lykiſchem Boden entſtammend, zeigen dieſelben doch den reinen griechiſchen Stil in ſeiner alterthümlichen Faſſung. Mit Ausnahme der Augen iſt die Profilanſicht ſchon durchgängig in ihr Recht geſetzt; die Haare ſind künſtlich gelockt, die Gewänder zierlich gefaltet, die Umriſſe der Körperformen unter ihnen ſichtbar. Der Haltung und Bewegung iſt der Charakter einer gewiſſen cermoniellen Feier aufgedrückt. Theilweiſe dieſelben Züge giebt das Weihrelief von der Inſel Thaſos (No. **18**, 1) kund. Die Bilder decken drei Seiten eines Marmorbaues und ſtellen Apollo mit der Leier, von einer Nymphe bekränzt, welcher drei Nymphen folgen, ihm gegenüber drei Grazien, ferner Hermes und eine Frau dar. Das Auftreten auf der ganzen Sohle iſt für dieſen archaiſchen Stil charakteriſtiſch. Von großer Wichtigkeit ſind mehrere alterthümliche Rundbilder, wie z. B. Apoll von Tenea, 1846 nicht weit von Akrokorinth gefunden und

in der Münchner Glyptothek bewahrt (No. **325**, 2). Er offenbart bei aller Steifheit der Formen und trotz einzelner Mißverhältniſſe, wie ſchon von früh an das Auge des Künſtlers die Natur beobachtete und dieſelbe wiederzugeben trachtete. Bezeichnend iſt das Fehlen aller Attribute, ſo daß die Aufmerkſamkeit des Künſtlers ſich rein auf die Verkörperung menſchlicher Formen und die (relativ) lebendige Bewegung gerichtet zeigt. Eine noch höhere Entwickelung des Kunſtſinnes enthüllt die auf der Akropolis bewahrte, in der Nähe derſelben gefundene Athene (No. **17**, 2), insbeſondere in der Zeichnung der Beine, die weniger ſcharfkantig im Umriſſe erſcheinen, als bei dem Apoll, und in der Bewegung ſchon das leiſe Bewußtſein von der ſchönen Wirkung des Contraſtes verrathen.

Innerhalb der gemeinſamen Grenzen, welche durch die Gleichzeitigkeit der Entſtehung und die verwandte Stufe der Entwickelung gezogen werden, machen ſich die Eigenthümlichkeiten des Stammescharakters und der einzelnen Localſtile geltend. So unterſcheidet man die doriſche Kunſtweiſe von der ioniſch-attiſchen. Der erſteren möchte man das einem der jüngeren selinuntiſchen Tempel entſtammende Relief (Muſeum in Palermo) zuſchreiben, mit der Schilderung Aktaeons, wie er auf Diana's Geheiß von Hunden zerriſſen wird (No. **17**, 9). Attiſch, wahrſcheinlich dem fünften Jahrhundert angehörig, iſt die „wagenbeſteigende Göttin“ (No. **18**, 4), auf der Akropolis gefunden, in der Bewegung viel freier als in der Behandlung des Gewandes, von einer beinahe vollendeten Feinheit der Umriſſe. In Attika wurde der Grabſtein des Ariſtion (No. **325**, 3) ausgegraben, an welchem das flache Relief durch einen Farbenüberzug belebt wurde. Der Grund der Marmorplatte war roth, der Panzer blau; am Nackten haben ſich die Farben nicht erhalten. Ob auch das Maß der Bemalung in den verſchiedenen Localſchulen je nach der Verſchiedenheit der Tradition und des Materials wechſelte, iſt nicht bekannt. In der altattiſchen Sculptur ſcheint die flache, nur andeutende Behandlung der Haare auf die herkömmliche Mitwirkung der Malerei hinzudeuten. Die Einzelheiten der Rüſtung ſind mit dem größten Fleiße der Wirklichkeit nachgebildet, weniger genau iſt der rechte nackte Arm durchgeführt. Zur Vergleichung eignet ſich trefflich das Grabrelief aus Orchomenos in Böotien, von Alxenor aus Naxos gearbeitet (No. **16**, 5). Ein großer Fortſchritt zeigt ſich in der Bewegung, auch der Ausdruck iſt lebendiger. Der bärtige Mann hält ſpielend ſeinem Hunde eine Heuſchrecke vor.

Wenn in dieſem und anderen Grabreliefs die einfache Geſtalt des Beigeſetzten die Erinnerung feſthält, ſo erweiterte die ſpätere Kunſt poeſievoll die Schilderung zu einer Familienſcene. Zu den älteſten Beiſpielen dieſer Art gehört das ſog. Leukothearelief (No.

17, 5). Nach dem Schmucke des Stuhles möchte man den Urſprung des Werkes in Kleinaſien ſuchen. Der Mutter (unter deren Stuhl ihr Arbeitskorb noch ſteht) wird von der Dienerin das Kind zum Abſchied oder Spiel dargereicht. Seitwärts ſtehen noch zwei Glieder der Familie. Sind auch die enggefalteten, wie geſtreift erſcheinenden Gewänder noch ganz in archaiſchem Stile behandelt, ſo ſpricht doch ſchon aus der Compoſition die Seele, welche dieſe Abſchiedsſchilderungen in der helleniſchen Kunſt ſo lebendig geſtaltet. Seit dem vierten Jahrhundert war namentlich die attiſche Kunſt unerſchöpflich in der Erfindung von Scenen, welche bald wehmüthige Trennung von den Geliebten und von den Gütern des Lebens, bald das Glück und den Frieden des gemüthlichen Familiendaſeins vor die Augen bringen und auf dieſe Weiſe die Bitterkeit der Todesgedanken milde löſen. Zahlreiche, durch ſinnigen Inhalt und Schönheit der Form feſſelnde Reliefs wurden aus einem atheniſchen Friedhofe ausgegraben (No. **326**, 6). Einer anderen Gattung von Denkmälern, den Ehrenſtatuen, gehören zwei Statuen (No. **18**, 2) an, welche nach gewöhnlicher Anſicht die Tyrannenmörder Harmodios und Ariſtogeiton darſtellen und als eine Marmorkopie des 476 v. Chr. vollendeten Erzwerkes, einer gemeinſamen Arbeit des *Kritios* und *Neſiotes*, gelten. Auffallend bleibt bei der Gruppe, welche nach einem Münzbilde ſo geordnet wird, daß die beiden Jünglinge dicht nebeneinander heranſtürmen und der eine den anderen deckt, das Fehlen eines Gegengewichtes in der Compoſition. Wenn die Gruppe der Tyrannenmörder uns die ſo wichtige Gattung der Ehrenſtatuen, wie ſie in frühen Zeiten aufgefaßt wurden, nackt, ohne portaitmäßige Züge, vor die Augen bringt, ſo verſinnlicht eine kleine Bronzeſtatue, die Nachbildung eines größeren Werkes des *Kanachos* aus Sikyon (Ende des ſechſten Jahrhunderts), einen alterthümlichen Göttertypus. Sie ſtellt (No. **17**, 8) den didymäiſchen Apollo mit der Figur eines Hirſchkalbes in der einen, dem Bogen in der andern Hand dar und deutet in der Weiſe, wie das Haar behandelt iſt, im Vergleich zu den herberen, aber der Wirklichkeit ſorgfältig abgelauſchten Formen des Körpers den noch nicht ausgeglichenen Kampf zweier Stile in der Götterbildung, des conventionellen mit dem naturaliſtiſchen, an.

Von der neben Athen, Argos, Sikyon im 5. Jahrhundert hochgerühmten Kunſtſtätte von Aegina hat ſich ein glänzendes Denkmal in den Giebelgruppen des Pallastempels von Aegina und in dieſen eines der hervorragendſten Werke der archaiſchen Kunſt überhaupt erhalten. Sowohl der Weſt- wie der Oſtgiebel des Tempels waren mit Statuen geſchmückt, die in ihrer Gruppirung ſich eng an die Linien des Giebels anſchloſſen, das Dreieckfeld ungezwungen füllten und in beiden Giebeln gleichartige Scenen ſchildern: home-

riſche Kämpfe, genauer ausgedrückt den Kampf der Griechen gegen Trojaner unter dem Schutze der Pallas Athene. Der beſſer erhaltene Weſtgiebel (No. **17**, 3) wird in folgender Weiſe gedeutet. Zu Füßen der in der Mitte ſtehenden, die Griechen mit Schild und halbgeſenkter Lanze deckenden Athene liegt der todte Achill. Ein trojaniſcher Krieger ſucht den Gefallenen herüberzuziehen. Noch wogt der Kampf. Auf der linken Seite ſehen wir als Vorkämpfer der Griechen Ajas, dann einen knieenden Lanzenkämpfer und den Bogenſchützen Teukros. Auf der Seite der Trojaner erſcheint als Vorkämpfer Aeneas, welchem ebenfalls ein knieender Lanzenträger und der Bogenſchütze Paris folgen. In der in der Münchner Glyptothek aufgeſtellten Giebelgruppe, wie auf der Abbildung, ſind die Stellungen der beiden knieenden Figuren links und rechts vertauſcht, der Bogenſchütze dem Lanzenträger vorgehend, doch iſt die entgegengeſetzte Anordnung, nach welcher der Lanzenträger den Bogenſchützen deckt, die richtigere. Die Ecken des Giebels werden durch die liegenden Figuren verwundeter Krieger ausgefüllt. Das Gleichgewicht, die Symmetrie der Compoſition ſtreift noch an das Schematiſche; eine vollkommene Freiheit der Bewegung offenbaren die einzelnen Geſtalten, deren Körper mit genaueſter Kenntniß der Natur, mehr wahr als ſchön modellirt ſind, während in den Köpfen noch eine gewiſſe Starrheit und wenig belebte Einförmigkeit ſich kundgiebt. Winckelmanns Wort: „die Zeichnung im älteren Stile der Griechen war nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und der ſtarke Ausdruck verminderte die Schönheit“ drückt das Weſen des archaiſchen Stiles auch heute ſo gut aus, wie vor hundert Jahren, mag ſich auch ſeitdem der Denkmälervorrath gerade aus der älteren Griechenzeit mehr als verdoppelt haben.

Eine ſcharfe Grenze, wann der archaiſche Stil aufhörte, läßt ſich kaum ziehen, da die alterthümliche Darſtellung für die in Tempeln aufgeſtellten Statuen und für den Schmuck der Tempelgeräthe auch in ſpäteren Jahrhunderten vielfach in Uebung blieb. Ferner kehrte der Geſchmack und die Geiſtesrichtung zuweilen, als wären ſie erſchöpft und überſättigt oder unzufrieden, zu alterthümlichen Muſtern zurück. Antike Werke, welche den Charakter oder einzelne Züge des archaiſchen Stiles wiederholen, dabei aber nicht immer freiere Formen und Linien ganz fernhalten, führen den Namen „archaiſtiſche“. Als Probe dieſes archaiſirenden Stiles möge die Artemis aus Marmor in Neapel (No. **16**, 9), welche mit der Rechten leiſe das Gewand aufhebt und noch Spuren der urſprünglichen Bemalung beſitzt, dienen. Ein anderes Beiſpiel bietet das Fragment des Zwölf-Götteraltars, ehemals in der Sammlung Borgheſe, einer dreiſeitigen Marmorbaſis mit einer doppelten Reihe von Geſtalten, oben die zwölf Götter, unten in größerem Maßſtabe die

Chariten (No, **18**, 5), Horen und Parzen darſtellend. Die Haartracht und das zierliche Raffen des Gewandes ſind beſonders charakteriſtiſch. Archaiſtiſch iſt ferner die dreiſeitige Baſis in Dresden, deren eine Seite den Kampf des Herakles und Apoll um den delphiſchen Dreifuß (zwiſchen ihnen liegt mit Bändern behangen der delphiſche Omphalos, der Nabel der Erde) ſchildert. (No. **17**, 10)

Von der Mitte des fünften Jahrhunderts an ſteigt die helleniſche Plaſtik raſch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Perſern ſpannte alle Kräfte an, der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl, ließ das Daſein doppelt werthvoll und des reichſten Schmuckes würdig erſcheinen. Die homeriſchen Kämpfe gewannen eine neue Bedeutung, ſie ſchwebten der Phantaſie als das mythiſche Vorbild des eigenen Schickſals vor. Dieſes ſelbſt hatte ſich mächtig und gnädig erwieſen. Eine ernſte religiöſe Weihe durchklang die Empfindung, ließ auch die Kunſt noch gern den Göttern dienen. Dieſe werden in erhabener Schönheit ſtrahlend geſchaut, alle Mittel, über welche die Kunſt zu gebieten gelernt hatte, auf ihre Bilder übertragen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatiſche Poeſie hilft weſentlich den Charakter der griechiſchen Plaſtik in der Zeit Kimons und Perikles' erkennen. Auch der äußere Antrieb für ein reges Kunſtleben, der durch die Pflicht, die während der Perſerkriege zerſtörten Tempel wieder herzuſtellen und durch Weihegeſchenke für den errungenen Sieg zu danken, gegeben wurde, darf nicht unterſchätzt werden. Wie in allen anderen Kreiſen des geiſtigen Lebens, wie in dem Bereiche der politiſchen Welt, ſo iſt auch für das künſtleriſche Schaffen Athen der Mittelpunkt. (Nebenſtätten waren Argos und Sikyon). Unter den Bildhauern, welche in Athen noch vor der Mitte des fünften Jahrhunderts thätig auftraten, zwar nicht alle Spuren des älteren Stiles abgeſtreift hatten, im Ganzen aber ſchon die reinere Formenſchönheit zur Geltung brachten, iſt zuerſt *Kalamis* zu nennen. Die ſpätrömiſche Nachbildung eines widdertragenden Hermes, für Tanagra in Böotien gearbeitet (No. **17**, 7), in der Sammlung des Lord Pembroke in Wiltonhouſe bewahrt, giebt keinen rechten Begriff von den Vorzügen des Künſtlers, deſſen Frauengeſtalten auch noch in ſpäteren Zeiten durch ihre zierlich anmuthige Bildung gefielen, deſſen Pferdefiguren (Viergeſpanne) als vollkommen geprieſen werden. Noch reicheren Ruhm gewann der Böotier *Myron*, in derſelben Schule wie Phidias und Polyklet, nämlich in jener des *Ageladas* in Argos, unterrichtet, mit Vorliebe ſeine Geſtalten in Erz bildend und nach einer Seite bereits ein vollendeter Meiſter. Mehrere ſeiner Werke offenbaren ſich als der ideale Wiederſchein der gymnaſtiſchen Kunſt und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energiſcher Kraftäußerungen, augenblicklicher Bewegungen auf die höchſte Stufe.

Als beſtes Beiſpiel gilt der Diskuswerfer (No. **18**, 7), in mehreren Marmornachbildungen erhalten. Der jugendliche Athlet iſt in dem Momente dargeſtellt, in welchem er die Scheibe wirft. Er hat den einen Arm auf das Knie geſtemmt, mißt mit dem Blicke erſt blitzartig das Ziel und ſchleift das linke Bein, die heftige Bewegung des Körpers im Moment des Schleuderns vorausſehend, nach. Nur eine Sekunde kann dieſe auf das höchſte geſpannte Action dauern, und dieſe Sekunde hat Myron plaſtiſch fixirt. Auch die Marmorſtatue im Lateran, früher „tanzender Satyr" bezeichnet (No. **18**, 6), gilt als die Nachbildung eines berühmten Myroniſchen Erzwerkes. Sie ſtellt Marſyas dar, welcher die von Athene weggeworfenen Flöten findet und darüber in eine ſtaunende Freude ausbricht, und gehörte zu einer Gruppe, welche Athene und Marſyas einander gegenübergeſtellt zeigte.

Nicht die eine oder die andere Seite der plaſtiſchen Kunſt allein beherrſchte vollkommen *Phidias*, des Charmides Sohn; die umfaſſendſte Schöpferkraft ſtand ihm vielmehr zu Gebote. Zur Naturwahrheit und lebendiger Auffaſſung geſellten ſich tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Ideale. Dieſer Harmonie der mannigfachſten Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen reichen Künſtlerkreis um ſich ſammelte und nicht allein an der Spitze der attiſchen Schule ſtand, ſondern zu allen Zeiten als der erſte Bildhauer der Welt geprieſen wurde. Ueber Phidias' Lebensverhältniſſe und ſein von der Sage vielfach umwundenes Lebensende fehlen genaue verbürgte Nachrichten. Seine Geburt dürfte wohl in die erſten Jahre des fünften Jahrhunderts fallen. Als er von Perikles neben Iktinos, dem Leiter des Parthenonbaues, mit der plaſtiſchen Ausſchmückung deſſelben betraut wurde (vielleicht 447 v. Chr.), hatte er bereits eine reiche künſtleriſche Thätigkeit hinter ſich. Die Aufſtellung des Tempelbildes im Parthenon fand im Jahre 438 ſtatt. Neid und Scheelſucht ſeiner Landsleute, auch wohl politiſche Parteileidenſchaft hatten ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke verdorben, ſtatt des Dankes traf ihn Verfolgung. In ſeine letzten Lebensjahre fällt ſeine Thätigkeit in Olympia. Er ſtarb in Elis. Seine beiden berühmteſten Werke, die Koloſſalſtatue der Athene Parthenos im Tempel der Göttin auf der Akropolis und jene des Zeus im Tempel zu Olympia waren aus einem von Alters her hoch geſchätzten Materiale, aus Elfenbein und Goldblech gearbeitet. Solche Werke, in welchen über einen Holzkern dünne Platten von Elfenbein (für die nackten Theile) und fein getriebenes Goldblech gelegt wurden, führen den Namen Chryselephantinen. Von der Geſtalt der jungfräulichen Athene geben uns zwei in Athen ausgegrabene Marmorſtatuetten einen beiläufigen Begriff. Die eine, 1859 gefunden und nach ihrem Ent

decker Lenormant genannt (No. **19**, 2), erſcheint unfertig, gibt einzelne Theile des Originals ganz flüchtig, andere wie den äußeren Schmuck des Schildes, mit Betonung der Details wieder. Die andere (No. **325**, 9) über einen Meter hohe Statuette wurde 1880 ausgegraben, ſtammt zwar aus ſpäter Zeit, beſitzt aber den Vorzug eines gleichmäßigeren und allem Anſchein nach auch eines engeren Anſchlußes an die Parthenos des Phidias. Spuren der Vergoldung ſind ſichtbar. Die Göttin ſteht aufrecht in ruhig gemeſſener feierlicher Haltung. Während das rechte Bein feſt auf den Boden aufſtößt, iſt das linke leicht gebogen und ganz leiſe zurückgeſetzt. Dadurch kommt eine größere Freiheit in die Bewegung und ein ſchöner Gegenſatz in das Gefälte des einfach gegürteten Chitons. Hals und Schultern deckt die ſchuppige Aegis, den Kopf ſchmückt ein reich verzierter Helm mit mächtigem Helmbuſche. Der linke Arm ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, in der vorgeſtreckten Rechten hält Athene die geflügelte Nike, welche dem Beſchauer beinahe halb im Profile entgegenſchwebt. Als Stütze für die Hand mit der Nike dient eine ſtarke Rundſäule, bei den rieſigen Verhältniſſen des Werkes ein unentbehrlicher Nothbehelf. Wenn auch die Nachbildungen uns nur die allgemeine Geſtalt der Statue verrathen, ſo weht ſelbſt aus dieſen ein weihevoller religiöſer Zug. Hier liegt mehr vor als ein bloßes Anbequemen an die durch Ueberlieferung geheiligte Tempelſculptur und eine äußere Rückſicht auf die Beſtimmung des Werkes. Es ſpricht ſich auch die perſönliche Geſinnung des Künſtlers aus, in welchem eine ehrfürchtige Scheu vor den alten Göttern, welche über Athen ſegensvoll walten, lebte und eine noch ungebrochene fromme Empfindung klang. So, mit dem Ausdrucke ruhiger Macht und ernſter Hoheit hat die helleniſche Bildung zur Zeit des Perikles und des Aeſchylos, des Pindar und Polygnot die olympiſchen Götter aufgefaßt.

Ueber die Geſtalt des anderen Goldelfenbeinwerkes, des Zeus im Tempel zu Olympia belehren uns nur Beſchreibungen und Münzbilder von Elis (No. **19**, 10, 11). Die letzteren zeigen auch, daß die berühmte Zeusbüſte von Otricoli (No. **19**, 5) keineswegs als ein treues Nachbild des von Phidias geſchaffenen Typus angeſehen werden kann. Den ſpäteren Urſprung enthüllt die freie Behandlung des Haares und Bartes, ſo wie die weniger aus Inſpiration als aus Berechnung des Effectes entſtandene ſcharfe Betonung der von Homer überlieferten Züge des Götterkönigs. Wie der Zeustypus auch auf verwandte Göttergeſtalten übertragen wurde, lehrt die Büſte des Asklepios (No. **19**, 4).

Der Verluſt aller Originalwerke des Phidias wäre noch ſchwerer zu tragen, wenn ſich nicht die mit den Baugliedern des Parthenon unmittelbar verbundenen Sculpturen wenigſtens theilweiſe erhalten

hätten. Sind ſie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Meiſters, ſo ſind ſie doch unter ſeiner Leitung entſtanden, von ihm componirt, ſkizzirt, theilweiſe vielleicht auch modellirt worden. Die Ausführung übertrug er den zahlreichen Gehilfen, die herbeiſtrömten und von denen einzelne ſich vielleicht ſchon bei der plaſtiſchen Ausſchmückung des ſog. Theſeustempels in Athen erprobt hatten. Außer den Metopen waren an dem Theſeustempel auch die beiden Schmalſeiten der Cellawand mit Reliefs ausgeſtattet. Sie ſchildern Kampfſcenen, in den Metopen die Triumphe des Herakles und Theſeus, im Frieſe die Siege der Athener über Barbaren und Kentauren (No. **19**, 12). Der unmittelbare Anſchluß an die Architektur führte zur Gemeſſenheit des Ausdruckes, gab aber auch andererſeits Anlaß zu einem lebensvollen Contraſte der Linien. Gerade durch die in Kampfſcenen vorherrſchenden ſchrägen Stellungen heben ſich die Reliefs von der vertikalen architektoniſchen Umgebung wirkſam ab.

Der inhaltliche Zuſammenhang des mannigfachen plaſtiſchen Schmuckes an dem ſog. Theſeion liegt nicht mehr klar vor Augen. Um ſo deutlicher und großartiger tritt uns derſelbe an den Sculpturen des Parthenon entgegen. Ueber der vollendeten formellen Schönheit der Einzelleiſtungen vergißt man nur zu leicht den tiefen poetiſchen Sinn, mit welchem das Ganze erdacht iſt, und welcher dem Werke erſt ſeine große nationale Bedeutung verlieh. Athene, ihre Macht, ihr ſiegreiches Auftreten unter Göttern und Menſchen, die Gnaden, welche ſie den Griechen und beſonders den Athenern erwies, die Huldigung, welche die letzteren ihr dafür darbringen, bilden den Gegenſtand der plaſtiſchen Schilderung. Wie Athene am Gigantenkampfe theilnahm, wie die Athener unter Theſeus Führung die Kentauren und Amazonen beſiegen, wie Athene's Schutz ſich den Griechen im trojaniſchen Kriege hilfreich erwies, erzählen die 92 Metopenreliefs. Weit hat der Künſtler ausgegriffen, reich aus dem Sagenſchatze der Hellenen geſchöpft. So mannigfach aber auch der Inhalt ſich geſtaltet, ſo iſt doch überall die Beziehung bald unmittelbar auf die Göttin, bald auf die ihr zu Ehren geſtifteten und in ihrem Heiligthum gefeierten Panathenäen gewahrt und dadurch ein feſtes Band um den ganzen Darſtellungskreis geſchlungen. Der Grad der Erhaltung der einzelnen Metopen iſt verſchieden, ebenſo der Grad der künſtleriſchen Durchbildung, daher auf die Mitwirkung mehrerer Hände geſchloſſen wird. Verhältnißmäßig gut erhalten ſind die Metopenreliefs der Südſeite mit den Kentaurenkämpfen, welchen die beiden Proben, der Kentaur, welcher über den Leib des niedergeworfenen Gegners in wildem Triumphe dahinſprengt (No. **19**, 7) und der Jüngling, welcher den Kentauren beim Schopfe erfaßt hat, den einen Fuß aufſetzt und zum Schlage ausholt (No. **19**, 6) entlehnt ſind.

Die Giebelgruppen ſchildern am Oſtgiebel die Erſcheinung Athene's unter den Göttern, im Weſtgiebel ihren Sieg über Poſeidon im Wettſtreit über die atheniſche Herrſchaft. Faſt alle erhaltenen Statuen befinden ſich im britiſchen Muſeum und werden nach dem Namen des Mannes, welcher ſie von Athen nach London gebracht, Elginmarbles genannt. Aber ihre urſprüngliche Gruppirung wäre völlig im Dunkel, wenn nicht ein franzöſiſcher Maler Jacques Carrey 1674, als noch der Bau ziemlich unverſehrt ſtand, wie von mehreren Metopen und einem Theile des Frieſes ſo auch von den Giebelſculpturen Zeichnungen entworfen hätte (No. **323**, 5 u. 6). Ueber die Bedeutung der einzelnen Statuen gehen noch immer die Anſichten vielfach auseinander. Wir ſind wohl im Stande den Grundgedanken der mächtigen Gruppen wieder herzuſtellen. Wir denken uns auf der Oſtſeite in der Mitte des Giebels die hochragende Athene, Zeus und mehrere Götter in ihrer Nähe thronend, wir ſehen ferner Boten die frohe Kunde Bewohnern des Olymps und atheniſchen Schutzgottheiten eiligſt mittheilen, in den Ecken endlich den Sonnengott mit ſeinen Roſſen zum Tageslicht emporſteigen, Selene mit ihrem Geſpann zum Ocean hinabſinken. Die Mitte der viel ſchlechter erhaltenen weſtlichen Giebelgruppe nehmen Athene und Poſeidon mit ihren Geſpannen und Wagenlenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger theilnehmend den weiteren Raum aus. Wie aber die einzelnen Statuen getauft werden ſollen, darüber gibt es, wie bei den Figuren in Raffaels Schule von Athen, keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch das künſtleriſche Urtheil nicht berührt. Volle Uebereinſtimmung herrſcht über den unvergleichlichen Werth der Statuen. Bei den bekleideten Frauengeſtalten (No. **20**, 8) erregt es unſere Bewunderung, wie die Gewänder frei und ungezwungen den Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen ſchönen Maſſen zuſammengehalten werden; in den nackten Leibern aber (No. **20**, 1; **325**, 5) offenbart ſich die vollkommenſte Beherrſchung der Natur, wodurch es allein möglich wurde, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzuſehen, nur das Weſentliche, dieſes aber groß und breit wiederzugeben. Es iſt alles Natur und doch nicht bloße gewöhnliche Natur.

Außen um die Cellawand zog ſich in der Höhe der äußeren Triglyphen ein Fries in ganz flachem Relief hin (die Länge des Frieſes beträgt über 500 Fuß), in welchem der Feſtzug der Panathenäen, der Hauptfeier der atheniſchen Schutzgöttin in idealer Weiſe geſchildert wurde. Die Götter ſelbſt (No. **20**, 2 u. 5) werden bei dem Feſte gegenwärtig gedacht, Jünglinge bringen Opfergaben (No. **20**, 3), andere begleiten zu Roſſe den Zug (No. **21**, 2; **325**, 4, 7) rüſten und zäumen die Pferde (No. **21**, 3), die Prieſterin

der Göttin nimmt Mädchen Stühle vom Haupte ab, ein bärtiger Prieſter im langen gürtelloſen Gewande iſt mit einem Knaben beſchäftigt, das Weihegeſchenk für die Göttin, den kunſtreich gewebten Peplos, zu falten (No. **20**, 4) u. ſ. w. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, ſteht feſt; keine Sicherheit herrſcht über das Maß der Färbung, deren Hilfe ſchon wegen der ſchlechten Beleuchtung des Frieſes angenommen werden muß. Derſelbe iſt die eigenthümlichſte Schöpfung des Phidias, dem unſtreitig die Compoſition angehört, mag auch die Ausführung verſchiedenen Händen anvertraut geweſen ſein. Die vornehme Einfachheit der Darſtellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung macht den hier geſchaffenen Stil unnachahmbar und erklärt, daß bald nach Phidias die Wirkung der Reliefkunſt in anderen Eigenſchaften geſucht wurde. Einen Abglanz der edlen Einfachheit und des würdigen Ernſtes bewahrt noch das 1859 zu Eleuſis gefundene Relief (No. **19**, 9). Es ſtellt einen Knaben (Triptolemos? Iakchos?) dar, welchem Demeter einen nicht mehr kenntlichen Gegenſtand reicht, während Kora, von rechts herantretend, ihn bekränzt. Die Haartracht zeigt noch eine Spur des alten Stiles; der Fluß der Gewänder, namentlich der Demeter, bringt dagegen die Erinnerung an den Stil des Parthenonfrieſes nahe vor das Auge. Eine enge Verwandtſchaft mit der Kunſt des Phidias offenbart auch das berühmte Relief in der Villa Albani bei Rom (No. **20**, 6): Orpheus, der das Gebot, ſich nicht umzuſehen, übertreten und deßhalb für immer von ſeiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf die von Hermes in die Unterwelt zurückgeforderte Eurydice. Sie legt zum Abſchied auf die Schulter des Orpheus die Hand, welche dieſer mit ſeiner Rechten leiſe berührt, während Hermes, zum Fortgehen mahnend, Eurydice's rechte Hand ergreift. Das Relief iſt ein Muſter für die Fähigkeit der griechiſchen Kunſt, auch das tief Schmerzliche in milde gedämpfter Weiſe, und dadurch doppelt ergreifend zu verkörpern. Aus der Zeit des Phidias ſtammen auch die Reliefs am Frieſe des kleinen Niketempels auf der Akropolis, lebendig und kräftig bewegte Kampfbilder (No. **326**, 3), ſowie die etwas ſpäteren Reliefs an der Baluſtrade des Niketempels, welche Siegesgöttinnen in verſchiedenen Thätigkeiten ſchildern. Nike errichtet ein Siegeszeichen, bereitet ein Siegesopfer vor, neſtelt an den Sandalenbändern (No. **21**, 12). Auch die Karyatiden vom Erechtheion (No. **20**, 10), als Korbträgerinnen oder Kanephoren aufgefaßt, löſen glücklich ihre Doppelaufgabe, als architektoniſche Stützen, Vertreterinnen der Säulen, Ruhe zu bewahren und doch als menſchliche Geſtalten einen weichen, leichten Linienfluß zu offenbaren.

Schwer widerſteht man bei der kunſthiſtoriſchen Betrachtung dem lockenden Gedanken, von dem Hauptmeiſter ſtets das ganze

Zeitalter abhängig zu ſtellen, die wichtigeren Kunſtwerke als Glieder einer Stufenreihe aufzufaſſen. Haben nicht die griechiſchen Künſtler, ſobald ſie die Schöpfungen des Phidias ſchauten, ſofort ihren Stil verändert und dem Beſten unter ihren Genoſſen ſich angeſchloſſen? Die Antwort lautet verneinend. Ganz abgeſehen davon, daß ſtets neben einer vorwärts treibenden Richtung auch eine konſervative ihren Platz behauptet, lag Phidias eine vollſtändige Umwandlung der bisher herrſchenden Kunſtformen fern. Wie ſeine Anſchauungen noch im alten Volksboden wurzelten, ſo offenbart ſich auch ſein Stil weſentlich als die reifſte und edelſte Frucht der vorangegangenen Kunſtweiſen. Seiner großartigen Begabung gelang es, jeder Geſtalt das Gepräge harmoniſcher Vollendung aufzudrücken, minder reich entwickelte Fachgenoſſen fielen in Einzelheiten noch in das Strenge und Gebundene der älteren Richtung zurück und verſtanden es minder gut, die überlieferten typiſchen Züge mit lebendiger, unmittelbar ergreifender Naturwahrheit zu verbinden.

Das bedeutendſte Werk der monumentalen Sculptur im Zeitalter des Perikles neben dem Parthenonſchmuck, doch weit hinter demſelben zurückſtehend, ſind die Bildwerke am Zeustempel in Olympia. Die auf Koſten des deutſchen Reiches veranſtalteten Ausgrabungen haben zahlreiche Reſte zu Tage gefördert. Der Tempel, ein doriſcher ſechsſäuliger Peripteros (No. **324**, 1) wurde wahrſcheinlich in den Jahren 480—460 errichtet. Während an demſelben gebaut wurde, muß auch bereits der plaſtiſche Schmuck, namentlich die Metopenreliefs in Angriff genommen worden ſein. Die Metopenbilder an den beiden Schmalſeiten des Tempels ſchildern die Thaten des Herkules, wie er den kretiſchen Stier bändigt, den nemaeiſchen Löwen beſiegt, die goldenen Aepfel aus dem Garten der Hesperiden holt u. ſ. w. Das letztere Relief (No. **18**, 5, No. **324**, 7) iſt am beſten erhalten. Herakles, von einer Hesperide unterſtützt, trägt die Himmelslaſt, auf ſeinen Schultern. Ihm gegenüber ſteht der bärtige Atlas und reicht ihm die goldene Frucht dar. Die Namen der Schöpfer der beiden (ſpäteren?) Giebelgruppen hat uns Pauſanias erhalten. Von *Alkamenes*, „dem nächſten nach Phidias in der plaſtiſchen Kunſt“ ſtammt der Schmuck des Weſtgiebels; die Darſtellung des Kampfes zwiſchen Lapithen und Kentauren (No. **324**, 3). Die Mitte des Giebels nimmt eine Koloſſalfigur, Pirithoos (auch als Apollo aber kaum mit Recht gedeutet), ein (No. **324**, 4). Zu beiden Seiten dieſer auffallend ruhigen Geſtalt wogt der tiefſte Kampf. Kentauren haben die Braut des Pirithoos und die anderen zur Hochzeit verſammelten Frauen ergriffen und eilen ſie als Beute wegzuſchleppen. Vergebens ſuchen die Frauen die Räuber abzuwehren (No. **324**, 5). Bereits ſpringen aber die Lapithen zur Hilfe herbei und ſenken den Dolch in die Bruſt des Angreifers oder ſuchen ihn

durch Umklammerung zu erwürgen. Als der Schöpfer des Oſtgiebels wird *Paionios* aus Mende in Thracien genannt. Er ſchilderte die Vorbereitung auf den Wettkampf des Pelops mit Oenomaos (No. **324**, 2) den mythiſchen Urſprung der olympiſchen Spiele, alſo einen ähnlichen Gegenſtand, wie Phidias im Weſtgiebel des Parthenon. Zwiſchen den beiden Wettkämpfern ſteht als Richter in der Mitte des Giebelfeldes der gewaltige Zeus. Oenomaos, welcher die Rechte ſtolz in die Seite ſtemmt (No. **325**, 8) und Pelops werden von ihren Frauen begleitet. Es folgen ihre Viergeſpanne mit den Wagenlenkern und den Dienern, die zum Theile auf den Ausgang des Kampfes ſorglich harren (No. **324**, 6). Die Ecken des Giebels füllen zwei Flußgötter aus. Die techniſche Arbeit erſcheint überall viel nachläſſiger als am Parthenon. Doch mag die Färbung der Statuen vielfach nachgeholfen haben. Da auch ſonſt in der Compoſition und Zeichnung eine gewiſſe Ungleichheit herrſcht, eine faſt alterthümlich wirkende Steifheit mit einem ungebundenen Naturalismus wechſelt, ſo tauchte die Meinung auf, entweder daß heimiſche, weniger geſchulte Kräfte die attiſchen Entwürfe ausgeführt hätten oder eine ſelbſtändige (nordgriechiſche?) Richtung hier thätig auftrat. Viel jünger als die Tempelſculpturen iſt die nach 425 v. Chr. von den Meſſeniern als Weihgeſchenk nach Olympia geſtiftete geflügelte Nike, ein Werk des Paionios. (No. **19**, 3, No. **324**, 9). Wir haben uns dieſelbe hoch in den Lüften über einem Adler fliegend, mit dem geſenkten rechten Arm und der gehobenen Linken den flatternden Mantel haltend zu denken. Durch die Bewegung drückt ſich das weite Gewand an den Körper und bauſcht ſich nach hinten.

Erſcheinen die olympiſchen Tempelſculpturen theilweiſe als das Werk einer zögernden, noch nicht innerlich gefeſtigten Schule, ſo zeigen die flachen Reliefs, welche ſich im Inneren der Cella des Apollotempels in Phigalia (Arkadien) an allen vier Seiten hinzogen, bereits die Neigung zu einem geſteigerten Effecte und zu einem mannigfacheren durch Contraſte wirkſamen Ausdruck. Auch die Behandlung der Gewänder, beſonders jener der Frauen, hat eine Verfeinerung der Motive erfahren. Den Tempel hatte *Iktinos*, der Architekt des Parthenon, erbaut, wodurch auch die Zeit für die Entſtehung des plaſtiſchen Schmuckes ungefähr beſtimmt wird. Den Inhalt der Reliefs bilden theils Amazonenkämpfe (No. **21**, 5—8, 10), theils Kentaurenkämpfe (No. **21**, 9 u. 11). Die beiden Schilderungen wurden durch eine Tafel mit Apollo und Artemis, welche zur Hilfe herbeieilen, getrennt. Vom Parthenon abgeſehen, bemerkt man in der Plaſtik dieſes Zeitalters ein entſchiedenes Ueberragen der Compoſition in Schönheit und lebendiger Kraft über die Ausführung. Offenbar hat die Phantaſie, von der gleichzeitigen groſserhabenen Poeſie angeregt, ſich raſcher entwickelt, als die Hand

und das Auge. Auf die formale Durchbildung der Einzelgeſtalt wurde, um die Kluft auszugleichen, ſeitdem ein beſonderer Nachdruck gelegt, ſo daß einige Menſchenalter ſpäter eine virtuoſe in der Wiedergabe des reizend-Anmuthigen, wie des kühn und leidenſchaftlich Bewegten gleich heimiſche Richtung zur Herrſchaft gelangte.

Gern wird dem Phidias der aus Sikyon ſtammende *Polyklet*, der attiſchen Schule die peloponneſiſche, gegenübergeſtellt und dieſer als Hauptzug ein durch lebendige und ſchöne Auffaſſung veredelter Naturalismus zugeſprochen, während die attiſche Kunſt eine idealiſtiſche Richtung einſchlägt. Doch bezieht ſich dieſer Gegenſatz mehr auf die Gegenſtände der Darſtellung, als auf die künſtleriſche Form. Die häufigen Aufträge auf Athletenſtatuen lockten zur Wiedergabe verwandter Schilderungen. So bildete Polyklet einen Jüngling, welcher ſich eine Binde um das Haupt legt, den Diadumenos, einen ſpeertragenden Jüngling, den Doryphoros, einen jugendlichen Athleten, welcher mit dem Schabeiſen ſich vom Staube des Ringplatzes reinigt (Apoxyomenos) u. ſ. w. Als Nachbildungen der beiden erſtgenannten Werke dürfen zwei Statuen, die eine im britiſchen Muſeum (No. **326**, 5), die andere in Neapel (No. **326**, 4) gelten. In der Bildung des Körpers aber erhob ſich Polyklet weit über die bloße Naturwahrheit, ſuchte das Ideal eines vollkommenen, beſonders eines jugendlichen Körpers in maßvoll ſchöner Bewegung, in dem anmuthigen Einklang der Kräfte darzuſtellen. Für ſein ideales Streben zeugt auch ſein Studium der abſolut giltigen Proportionen des menſchlichen Leibes (Kanon des Polyklet), ſowie der Umſtand, daß ein beſonderer Kopftypus in den Nachbildungen ſeiner Werke wiederkehrt, der offenbar einem beſtimmten Stilgefühle entſprang. Man glaubt denſelben in einer breiteren Stirn, einem ſchmäleren Kinne, einer ſchärferen Betonung der einzelnen Geſichtstheile und Linien, ſo daß ſie ſich weniger zu einem feinen Ovale verſchmelzen und abrunden, entdeckt zu haben. Von einem der berühmteſten Werke Polyklet's, der mächtigen, aus Goldblechen und Elfenbein gebildeten Hera in dem nach 423 v. Chr. errichteten Tempel der Göttin unweit Argos gewinnen wir eine Vorſtellung durch den (farneſiſchen) Herakopf im Muſeum zu Neapel, welcher durch ſeinen herben Ernſt, die Zeichnung der Augen und den Blick, die ſtärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenſchaftliche homeriſche Hera erinnert (No. **323**, 7). Die von Winckelmann, Goethe (Italieniſche Reiſe) und Schiller (Briefe über die äſthetiſche Erziehung) ſo ſehr geprieſene Juno Ludoviſi (No. **20**, 7) zeigt die Göttin bereits in viel milderer Auffaſſung, der Würde die rein weibliche Anmuth untrennbar zugeſellt. Im Wettkampfe mit Phidias, Kreſilas u. a. ſoll Polyklet eine Amazone für den epheſiſchen Tempel der Artemis ge-

ſchaffen haben. Als Nachbildung gilt die 1869 in Rom gefundene verwundete Amazone in Berlin (No. **21**, 4). Sie iſt mit einem ärmelloſen Chiton bekleidet und legt (nach Maßgabe anderer Copien reſtaurirt) die eine Hand auf den Kopf, während ſie ſich mit dem anderen Arme auf einen Pfeiler ſtützt.

Der Verluſt faſt aller Originalwerke aus der beſten Zeit der griechiſchen Kunſt müßte noch tiefer beklagt werden, wenn nicht die ſchöne Sitte der Antike, die einmal feſtgeſtellten Typen, insbeſondere jene der Götterbilder, nicht haſtig mit anderen neuen zu vertauſchen, ſondern oft noch in ſpäter Zeit nachzubilden, einigen Erſatz bieten würde. So iſt z. B. der Athenekopf (No. **19**, 8) in der Münchner Glyptothek erſt in der römiſchen Kaiſerzeit gearbeitet worden; er liefert uns aber nicht allein nahezu den ſchönſten Athenetypus, ſondern geht offenbar auf ein älteres Vorbild, das vielleicht in der Nähe des Phidias geſchaffen wurde, zurück. Der Diskuswerfer im Vatican (No. **21**, 1), der mit der Scheibe in der Linken, den rechten Fuß vorſtellend, noch vor dem Wurfe raſch das Ziel prüft, iſt gleichfalls eine Nachbildung eines älteren trefflichen Werkes. Das Original muß der attiſchen Schule zugeſchrieben werden und war vielleicht ein Werk des *Alkamenes*. Die Aphrodite (No. **21**, 13) im Bade kauernd gilt vielfach als eine Copie(?) der Statue, welche ein peloponneſiſcher Künſtler des vierten Jahrhunderts *Dädalos* gemeißelt hatte. Sie hat in dieſer Auffaſſung bereits alles Göttliche eingebüßt und erſcheint einfach als anmuthige Frau, in bemerkenswerthem Gegenſatze zu der weltberühmten Venus von Milo (No. **19**, 1), im Jahre 1820 auf der Inſel Melos gefunden, in deren vollen, mächtigen Formen und ſtolzem Kopfe, ebenſo wie in der Behandlung des Gewandes die Verkörperung eines älteren Götterideales erkannt wird. Ob das Original näher an Phidias Schule oder an Skopas zu ſetzen ſei, ob die Statue dem vierten Jahrhundert oder noch ſpäterer Zeit angehöre, iſt unentſchieden. Auch darüber, wie die fehlenden Arme zu ergänzen ſeien, ob Aphrodite mit beiden Armen den Schild des Ares vorhielt oder in der Linken einen Apfel hielt, herrſcht noch keine vollkommene Uebereinſtimmung der Anſichten.

Vielfach hat auch die Vergleichung mit Münztypen zur richtigen Beſtimmung der erhaltenen Werke und Zurückführung auf verſchollene Originale geführt. So danken wir einem atheniſchen Münzbilde die Kenntniß einer Gruppe des älteren *Kephiſodot*, des Vaters des Praxiteles, welche Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem Plutos (Reichthum) auf dem Arme darſtellt. Die Ergänzung der linken Hand des Knaben und des Kruges auf der in München bewahrten Statue (No. **23**, 1) iſt modern und falſch. Eirene hielt in der Rechten den Scepter, Plutos in der Linken ein

Füllhorn. Die feinere pſychiſche Durchbildung, die weiche Empfindung im Verein mit dem einfach großen Wurfe des Gewandes ſtempeln das Werk zu einem der ſchönſten der attiſchen Kunſt im Uebergange zur jüngeren Schule, welche den größeren Theil des vierten Jahrhunderts umfaßt.

Die Kunſt ſteht ſpäter nicht mehr, wie in der Periode Kimons und des Perikles, vornehmlich im öffentlichen Dienſte; die Kunſtliebe reicher und vornehmer Privaten tritt bei der Beſtellung der Werke ſtärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenſtände, wie auf die formelle Behandlung Einfluß. Auch der Umſtand, daß Kleinaſien öfter der Schauplatz künſtleriſcher Thätigkeit wird, darf nicht überſehen werden. Die Götterideale erfahren eine weſentliche Wandlung. Den ernſt erhabenen Geſtalten des Olymps werden die anmuthigen, heiteren, empfindungsreicheren, bis zur Leidenſchaft bewegten ſogenannten jüngeren Götter, Aphrodite, Eros, Apollo, Dionyſos, in der künſtleriſchen Darſtellung vorgezogen. Dieſe Vorliebe für die Schilderung reichen ſubjectiven Lebens und das Auge feſſelnder Formenreize entfernt nothwendig von der architektoniſchen Gemeſſenheit, welche die Werke der nächſtälteren Periode bei aller freien Lebendigkeit der Darſtellung noch innehalten. Die Sculptur beginnt ſich innerlich von der architektoniſchen Grundlage loszulöſen und in den allmählich bis zur Virtuoſität ausgebildeten plaſtiſchen Ausdrucksmitteln die Hauptwirkung zu ſuchen. Zum Vergleiche darf das Schickſal der Malerei, welche gleichfalls von der architektoniſch gegliederten Wandmalerei des Polygnot zur Tafelmalerei des Apelles übergeht und auf die vollendete Schönheit der Einzelerſcheinung, auf täuſchende Wahrheit, auf die Steigerung des pathetiſchen Ausdruckes zielt, herangezogen werden. Die Entwickelung der Poeſie, insbeſondere der durch Euripides veränderte Charakter der Tragödie erklären die Wandlung vollkommen.

In den Ruhm der Herrſchaft theilen ſich in dieſem Zeitraume vor allen *Skopas* und *Praxiteles*. Skopas, von der Inſel Paros ſtammend, auch als Architekt thätig, fand Beſteller und Bewunderer in der ganzen griechiſchen Welt, daher auch die Verbreitung und die Zahl ſeiner Werke ſo groß war. Zu den berühmteſten gehörten: Apollo im langen Gewande, wie er die Saiten der Kithara ſchlagend einherſchreitet, von welcher Schöpfung vielleicht eine flüchtige Nachbildung in der Statue des Vatican (No. **326**, 7) vorliegt, eine nackte Aphrodite, eine raſende Bakchantin, ein Zug Poſeidons mit Thetis, Achilles und einer Schaar von Tritonen und Nereiden u. a. — Praxiteles aus Athen, der gewiß noch die Zeit Alexanders des Großen erlebte, entwickelte gleichfalls eine erſtaunliche Fruchtbarkeit und einen unermüdlichen Eifer, die Ideale Aphrodite's, des jugendlichen Apoll und des Eros zu verkörpern. Ein

Münzbild (No. **24**, 5) belehrt uns über die Geſtalt ſeines berühmteſten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantaſie aller folgenden Geſchlechter bannte, ſo daß die Künſtler ſich wie im Kreiſe um dieſen Typus bewegen und das Motiv der in das Bad ſteigenden und das Gewand ablegenden Venus fortwährend variiren. Als Copie ſeines Eros gilt, aber nur aus oberflächlichen Gründen, die Marmorſtatue im Vatican, deren Kopfprofil No. **22**, 8 zeigt. Ebenſo wird vielfach der ruhende Satyr im Capitol (No. **22**, 10) auf ein praxiteliſches Original zurückgeführt. Die häufige Wiederholung der Statue läßt allerdings auf ein berühmtes und überaus beliebtes Original ſchließen. Die Grazie, welche Praxiteles ſeinen jugendlichen Geſtalten vor allen Künſtlern einzuhauchen verſtand, wird am beſten durch den Apollo Sauroktonos, den Eidechſentödter (No. **23**, 2), verſinnlicht. Der hinter einem Baumſtamme halbverſteckte Jüngling lauſcht auf die ſchnell vorbeihuſchende Eidechſe, um ſie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu tödten. Verwandte Formen zeigt die Statue des Apollino in Florenz (No. **23**, 4), welcher ſich an einen Baumſtamm anlehnt, die Rechte über den Kopf gelegt hat und behaglich ausruht. Einen individuellen Charakter beſitzt dieſe Geſtalt ſo wenig, wie der Narkiſſos oder Dionyſos (No. **23**, 3), eine in Pompeji ausgegrabene Erzſtatue. Wir haben es mit Schilderungen der geheimnißvollen Reize des Jünglingsalters zu thun, welches in unbeſtimmter Sehnſucht hinträumt, der natürlichen Heiterkeit einen Zug ſüßer Schwermuth beimiſcht. Das unſchuldig ahnungsvolle Weſen ſpricht ſich auch in den weichen, von aller beſtimmten Schärfe und Kraft entfernten Formen aus. Während wir uns früher mit dergleichen Nachbildungen, welche nicht einmal immer mit Sicherheit als ſolche beſtimmt werden konnten, begnügen mußten, iſt durch die Ausgrabungen in Olympia ein von Pauſanias bereits erwähntes Originalwerk des Praxiteles zu Tage gekommen. An einen Baumſtamm lehnt der jugendliche nackte Hermes, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit gewinnender Heiterkeit des Ausdruckes. Auf dem linken Arme trägt er das (ſpäter gleichfalls aufgefundene) Dionyſoskind (No. **324**, 8). Neben Skopas und Praxiteles traten die übrigen Künſtler der attiſchen Schule in den Hintergrund zurück. Von einem jüngeren Künſtler, der zum Kreiſe des Skopas gehörte, *Leochares*, ſtammt wahrſcheinlich das Original der Vaticaniſchen Gruppe: Ganymed vom Adler emporgetragen (No. **22**, 7), in welcher nicht allein die Anmuth der Glieder gefällt, ſondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plaſtiſchen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie in Päonios Nike, Bewunderung erregt.

Von den Einzelſtatuen wendet ſich die Betrachtung zu den Gruppenbildern, theilweiſe mit architektoniſchen Werken unmittel-

bar verbundenen Sculpturen, welche als Zeugniſſe der attiſchen Kunſt des vierten Jahrhunderts dienen. Ihnen allen ſteht die Niobidengruppe voran, von welcher man ſchon im Alterthume nicht wußte, ob ſie Skopas oder ob ſie Praxiteles zuzuſchreiben ſei. Dieſelbe wurde (doch nicht das von Plinius erwähnte Original) 1583 in Rom mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und iſt gegenwärtig in Florenz aufgeſtellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch mehrere, oft viel ſchönere Exemplare. Es iſt bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörenden Figuren vollſtändig aufzufinden, noch die urſprüngliche Aufſtellungsweiſe zu errathen. Gegenſtand der Darſtellung war die von Apollo und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, weil ſie gegenüber der Leto ſich ihres größeren Kinderreichthums gerühmt. Apollo und Artemis rächen die Beleidigung der Mutter, indem ſie (in dem Kunſtwerke gewiß unſichtbar) mit Pfeilſchüſſen die vierzehn Kinder der Niobe tödten. Die Gruppe zeigt einzelne Niobiden bereits todt am Boden liegen, andere brechen zuſammen, ſind in die Knie geſunken oder wenden ſich zu haſtiger Flucht. Ein Bruder iſt bemüht, die verwundete Schweſter in ſeinen Armen aufzufangen und mit ſeinem Gewande zu decken (No. **23**, 6), einen Knaben ſucht ſein Erzieher, der Pädagoge, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an ſich zieht und ſchützend die Rechte auf ſeine Schulter legt (No. **23**, 8); das jüngſte Töchterlein endlich hat ſich in den Schooß der Mutter geflüchtet (No. **23**, 7), in deren Kopfe (No. **23**, 5) der Künſtler den pathetiſchen Ausdruck am großartigſten verkörpert hat. Im tiefſten Seelenſchmerze ringt die Mutter, innig und feſt ſchmiegt ſie das Kind an ſich, zu deſſen Schutze ſie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich, und blickt mit ſtummer Anklage zu den grauſamen Göttern empor. Neben der im Vatican bewahrten fliehenden Niobide erſcheint Niobe auch künſtleriſch als das hervorragendſte Glied der ganzen Gruppe. Die Meinung, daß das Werk auf Skopas zurückzuführen ſei, überwiegt. Derſelbe Urſprung wird bei einem in Rom gefundenen und in der Münchener Glyptothek bewahrten Relieffries angenommen. Poſeidon mit Amphitrite, in einem von Tritonen gezogenen Wagen ſitzend (No. **22**, 4), werden in feſtlichem Hochzeitszuge von ihrem Gefolge über die Wellen geleitet. Seekentauren, Nereiden auf Seeroſſen reitend, deren Zügel Eroten halten (No. **22**, 1—6), alle von rauſchender Lebensluſt erfüllt, ſchließen das Brautpaar ein. So phantaſtiſch wie die Thiergeſtalten gehalten ſind, ſo einfach und natürlich erſcheinen alle Bewegungen, ſo rein ſind die Formen der Gewänder und der nackten Körper gezeichnet. Zweifellos der attiſchen Schule gehört endlich der Fries an, welcher das, nach einem muſiſchen Wettſtreite 334 v. Chr. errichtete Siegesdenkmal des Lyſikrates

ſchmückte. Tyrrheniſche Räuber, welche Dionyſos fangen wollten, werden auf ſein Geheiß, von Satyrn gezüchtigt, in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Frieſes der jugendliche Gott, behaglich zurückgelehnt, mit dem Panther tändelt (No. **23**, 10), vollziehen die Satyrn mit Baumäſten und Fackeln die Strafe an den Seeräubern, von welchen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen (No. **23**, 9). Das Relief iſt ganz leicht, mit einem Anfluge von Humor componirt und ausgeführt. In das vierte Jahrhundert und in den attiſchen Kunſtkreis fällt auch der Reliefſchmuck der vorderen Bühnenwand im Dionyſostheater zu Athen, ein kauernder Silen und mehrere dem Bacchuskreiſe angehörige Geſtalten (No. **326**, 1). — Von den auf kleinaſiatiſchem Boden geſchaffenen Werken nimmt neben dem Nereidendenkmale von Xanthos das Mauſſoleum in Halikarnaß (Budrun) den hervorragendſten Platz ein. Königin Artemiſia hatte das Denkmal nach dem Tode ihres Gemahls (351 v. Chr.) errichtet. Skopas, Leochares und andere attiſche Künſtler hatten die Herſtellung des plaſtiſchen Schmuckes übernommen. Von dem gewaltigen Frieſe, der urſprünglich bemalt geweſen, haben ſich zahlreiche Reſte im britiſchen Muſeum erhalten. Amazonenkämpfe bilden den Inhalt der meiſten Reliefs (No, **24**, 1—4). Die Amazonen, einzelne unter ihnen zur Erhöhung des ſinnlichen Reizes in geſchlitzten Gewändern, kämpfen bald zu Roſſe, bald zu Fuße und offenbaren wie ihre Gegner die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungen. Sie wenden ſich rückwärts auf dem Pferde ſitzend zur Flucht, greifen an, weichen aus, decken ſich mit dem Schilde, ſtürzen verwundet und beſiegt zu Boden.

Auch im vierten Jahrhunderte herrſcht nach gewöhnlicher Annahme zwiſchen der attiſchen und peloponneſiſchen Kunſt ein ſtarker Gegenſatz. Haupt der letzteren Schule iſt *Lysippos* aus Sikyon, als Meiſter im Erzguſſe und als Vollender des Heraklesideals berühmt und von Alexander dem Großen mit Vorliebe beſchäftigt. Zahlreiche Bildniſſe ſoll er von dem großen Könige geſchaffen haben. Eine ſichere Kenntniß des lyſippiſchen Stiles verſchafft der Apoxyomenos im Vatikan (No. **24**, 8): ein Jüngling reinigt ſich mit dem Schabeiſen von dem Staube des Ringplatzes. Die Statue iſt eine Kopie des in Erz ausgeführten Originals Lyſipps. Die Geſtalt iſt individueller gefaßt, als es ältere Meiſter liebten. Die Kunſt, ſelbſt ruhige Stellungen von elaſtiſcher Bewegung durchſtrömen zu laſſen und gewöhnliche Beſchäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, iſt hier auf das höchſte entwickelt. Gegen Polyklet's Kanon gehalten erſcheinen am Apoxyomenos die Verhältniſſe ſchlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner. Das Haar iſt leichter und freier behandelt, in der Modellirung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rückſicht genommen. Die Verwandt-

ſchaft der Kopf- und Körperform hat zur Annahme geführt, daß der ſitzende Ares mit dem Eros zu ſeinen Füßen in der Villa Ludoviſi (No. **24**, 9) aus der Schule Lyſipps ſtamme. Dem Ares zur Seite ſoll Aphrodite gedacht wetden, welcher zu Liebe der Kriegsgott ſich zu behaglichem Verweilen beſtimmen läßt. Auch der betende Knabe in Berlin (No. **25**, 7) gehört nach ſeinen Proportionen in die Schule Lyſipps. Ob freilich die Vorausſetzung, daß jeder hervorragende Künſtler und jede Schule an einem Typus der Geſtalten und Verhältniſſe unverbrüchlich feſthielt, unbedingt gilt, ob nicht auch ein Austauſch ſtattfand, ſteht dahin. Die Einordnung des ausruhenden Hermes, einer der ſchönſten Erzſtatuen des Alterthums (No. **24**, 11) unter die Werke, welche aus dem Kreiſe Lyſipps ſtammen, erſcheint vorläufig noch unſicher. Das Motiv war überaus beliebt und weit verbreitet. Auch über den Urſprung der Pariſer Gruppe „Silen als Wärter des kleinen Bachus“ (No. **328**, 6), an welcher die Modellirung der Beine als die ſchönſte in der ganzen antiken Kunſt gerühmt wurde, iſt nichts genaues bekannt. Die vielen Nachbildungen beweiſen, daß das Original dieſer Scene ruhigſten Behagens in hohem Anſehen ſtand. Aehnlich verhält es ſich mit der Gruppe des Menelaos und Patroklos (No. **326**, 8), welche gleichfalls in mehreren Exemplaren (Pasquino in Rom) vorkommt und auf ein berühmtes Vorbild ſchließen läßt.

In dem Entwickelungsgange der griechiſchen Plaſtik iſt es tief begründet, daß die Porträtkunſt erſt ſpät zur Vollendung gelangte. Jene ging von dem Typiſchen, allgemein Menſchlichen aus, und die ſorgfältigſte Beobachtung der Natur diente weſentlich dazu, die Geſetzmäßigkeit und ideale Schönheit der menſchlichen Erſcheinung zu erfaſſen und zu verkörpern. Daher kam es, daß, als in der Zeit der vorherrſchenden individualiſirenden Richtung im Staatsleben auch in der Kunſt die Porträtdarſtellungen in den Vordergrund traten, ein idealer Hauch ſie noch immer umwehte. Zu den glänzendſten Beiſpielen griechiſcher Porträtſculptur gehört die bei Terracina in unſerem Jahrhundert gefundene Statue des Sophokles in Lateran (No. **25**, 9). In feſter, ruhiger Haltung, mit eingeſtemmtem linken Arm, das Haupt leiſe erhebend, bietet die Geſtalt das Bild eines geiſtig hochſtehenden, körperlich ſchönen, eines vollkommenen Mannes. Das Gewand iſt unten in großen Maſſen vereinigt, über der Bruſt fein und klar gegliedert. Ob auch ſchon dieſer Periode oder erſt einer ſpäteren Zeit mehrere der berühmteſten Genrefiguren, Darſtellungen aus dem Alltagsleben angehören, bleibt vorläufig unentſchieden. Der Dornauszieher aus Bronze im Capitol (No. **24**, 12) zeichnet ſich beſonders durch die einfach naive Wahrheit aus. Von einem Künſtler aus der helleniſtiſchen Zeit *Boëthos*, wurde der nachgebildete Knabe mit der Gans gerühmt (No. **22**, 9). Daß

übrigens Genrebilder bereits im vierten Jahrhundert beliebt waren, haben neben anderen Thatſachen die Ausgrabungen in Tanagra bewieſen. Seit dem Jahre 1873 wurde in dieſer böotiſchen Stadt, der Heimat der Dichterin Corinna, eine Reihe von Gräbern eröffnet, unter deren mannigfachem Inhalte, wie Amuletten und Schmuckgeräthe, kleine bemalte aus Thon gebrannte Figuren und Gruppen die größte Aufmerkſamkeit erregten. Die Terracotten von Tanagra ſind ſeitdem vielbegehrte Schätze aller Sammlungen geworden. Sie gehören nicht alle einer Zeit an und beſitzen nicht gleichen Werth. Ihre Größe beträgt im Durchſchnitt 15—25 Centimeter; ſie ſind in Hohlformen gepreßt (daher öfter mehrere Exemplare einer Figur vorkommen), mitunter noch nachmodellirt und mit einem feinen Ueberzuge verſehen. Auf dieſen wurden nach dem Brennen die Farben aufgetragen, unter welchen ein helles Blau, ein zartes Roſa am beliebteſten ſcheinen. Wir haben es mit Producten des Kunſthandwerkes, mit Schöpfungen einer Provinzialkunſt zu thun. Um ſo wichtigere Schlüſſe können aus denſelben gezogen werden. Sie offenbaren am beſten den Charakter der griechiſchen Volkskunſt und belehren uns über das Maß des Einfluſſes der vornehmen großen Kunſt auf die weiteren und unteren Kreiſe. In der Behandlung der Gewänder zeigt ſich, wie allgemein verbreitet plaſtiſcher Sinn war, in dem Ausdrucke und der Zeichnung bei aller Flüchtigkeit der Arbeit eine ſichere Beherrſchung der Formen. Mit den einfachſten Mitteln iſt ſtets, was der Künſtler wollte, vollkommen deutlich, ſelbſt mit einem Anfluge von zierlicher Anmuth oder luſtigem Humor wiedergegeben. Außer Göttergeſtalten, für welche die alterthümlichen Typen feſtgehalten wurden, feſſeln uns beſonders die weiblichen Gewandfiguren (No. **24**, 13; **328**, 10) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Geſtalten, wie der Friſeur (No. **24**, 14), die Bäckerin, die Kinderwärterin, der Straßenjunge, der ſich auf einem Felsſtück oder einem Altar, niedergelaſſen hat und in ſeliger Bedürfnißloſigkeit das Daſein genießt. Reiche Fundgruben für Terracotten aus ſpäterer Zeit ſind auch die Trümmerſtätten Kleinaſiens, wie Epheſus, Smyrna, Pergamos, Magneſia ſowie Sicilien und Großgriechenland.

Die Wandlungen im griechiſchen Staatsleben nach Alexanders Tode (323 v. Chr.) ſchneiden auch in die Kunſtthätigkeit ſcharf ein. Die helleniſche Cultur hat ihren Schauplatz rieſig erweitert und herrſcht in Aegypten wie in Aſien an allen Höfen der neuerrichteten Reiche (Diadochen). Darüber aber mußte ſie natürlich ihre urſprüngliche, auf das kleine Hellas berechnete ideale Hoheit und zugleich die frühere Feinheit einbüßen. Schon die Aufgaben, welche vielfach den griechiſchen Künſtlern geſtellt werden, laſſen den Einbruch orientaliſcher Sitten ahnen: Leichenwagen, Staatsſchiffe u. ſ. w. Die Kunſt dient häufiger als ſonſt flüchtigen, augenblicklichen

Zwecken. Ueberhaupt hemmen die politiſchen Ereigniſſe der Gegenwart die faſt feierliche Ruhe des Geiſtes, welche die alten helleniſchen Geſchlechter auszeichnete. Die hiſtoriſchen Thaten brauchen nicht mehr in den mythiſchen Kreis zurückverſetzt zu werden, um auf dieſe Art eine ideale Verklärung und das Anrecht auf künſtleriſche Verkörperung zu erlangen. Sie werden oft unmittelbar vor die Augen gebracht. Mit dem Realismus der Auffaſſung geht ein derberer Formenſinn Hand in Hand. Er prägt ſich aus in der Vorliebe für das Leidenſchaftliche, Pathetiſche, für Schilderungen gräßlichen Leidens, gewaltiger Kraftanſtrengungen. Daneben ſteigt der Werth, der auf koſtbare Stoffe, auf die Arbeiten in edlen Metallen, auf die Steinſchneidekunſt gelegt wird.

Griechiſche Außenländer ſind die Erben des attiſchen Ruhmes geworden.

Neben der Schule von Pergamos ſtand jene von Rhodos ſeit dem dritten Jahrhundert v. Chr. in hohem Anſehen. Zwei gewaltige Werke, die auf das Koloſſale, Pathetiſche zielende Richtung der Schule bezeichnend, haben ſich erhalten. Der ſog. Farneſiſche Stier (No. **26**, 1) ſchildert die Strafe, welche die Söhne der Antiope, Zethos und Amphion, an Dirke, der Quälerin ihrer Mutter, vollziehen. Der Schauplatz des Ereigniſſes auf dem Kithaeron in Böotien wird durch den kleinen Berggott und die Hunde und andere Thiere am Fuße des Felſens angedeutet. Die Gruppe iſt nicht richtig reſtaurirt, doch das Motiv, auf welchem die Wirkung beruht, der Gegenſatz der hilfloſen, vergebens um Gnade flehenden Dirke zu den erbarmenloſen Rächern, deutlich zu erkennen. Ein zweites viel erörtertes Werk der Rhodiſchen Schule, deſſen Urſprung von einzelnen Forſchern erſt in die Zeit des Kaiſers Titus verſetzt wird, iſt die Laokoongruppe im Vatican. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte auf die Renaiſſancekunſt großen Einfluß (No. **25**, 5.) Zwei von Apoll geſendete Schlangen haben den Prieſter Poſeidons und die beiden jugendlichen Söhne deſſelben umſtrickt und bereits den Vater und den jüngeren Sohn mit tödtlichem Biſſe verletzt, während der ältere Sohn ſich noch aus der Umwindung zu reißen bemüht. Wie der Farneſiſche Stier, ſo geht auch der Laokoon wahrſcheinlich auf Anregungen der tragiſchen Poeſie zurück. Das offenbar Berechnete der (pyramidalen) Compoſition, die ſcharfe Zeichnung jedes einzelnen Muskels, die grelle Betonung des körperlichen Leidens ſind Mängel, die bei dem Ueberblick der Entwickelung der griechiſchen Kunſt ſtärker in das Auge fallen, als wenn man das Werk für ſich betrachtet, wo namentlich die Verbindung der drei Geſtalten zu einer geſchloſſenen Gruppe und die Contraſte des Ausdrucks große Bewunderung verdienen.

Hochgeſchätzt war die Schule von Pergamos und auch vielbe-

ſchäftigt von den Königen Attalos und Eumenes, welche ihre Siege über die Gallier durch ausgedehnte Kunſtſtiftungen feierten. Den erſten Platz im Kreiſe derſelben nimmt der Rieſenaltar auf der Burg von Pergamos ein, von König Eumenes II. (197—159 v. Chr.) gleichſam als Siegestrophäe errichtet. Die von dem deutſchen Architekten C. Humann ſeit 1878 ausgegrabenen Reſte bilden den Hauptſchmuck des Berliner Muſeums. Auf einer theilweiſe dem Felſen abgewonnenen Terraſſe erhob ſich ein mächtiger viereckiger Unterbau mit einſpringenden Treppe an der Vorderſeite; die Plattform war mit einer Säulenhalle gekrönt, in deſſen Hofe ſich der eigentliche Opferaltar befand (No. **327**, 1 u. 2). An dem Unterbaue zog ſich ein mächtiger Fries, die Gigantomachie darſtellend, hin, ein kleinerer Fries mit der Telephosſage ſchmückte den Mittelraum der Plattform, auf welcher auch zahlreiche Statuen aufgeſtellt waren. Daß man zur Verherrlichung eines hiſtoriſchen, kaum vergangenen Ereigniſſes auf eine mythologiſche Scene zurückging, den Sieg über die Barbaren in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert an die Kunſtſitte des älteren, auch des perikleiſchen Zeitalters. Und nicht dieſes allein bringt die glänzendſte Periode der helleniſchen Kunſt in Erinnerung. Sie klingt auch in der begeiſterten Hingabe an die Arbeit, die ſich nie genug thun kann, alles gleichmäßig liebevoll vollendet, in dem energiſchen Zuſammenfaſſen der naturaliſtiſchen Züge zu geſchloſſenen Charaktertypen, in der breiten Behandlung des Nackten an. Auf der anderen Seite führt uns die Gigantomachie von Pergamos in eine neue, ungeahnte Welt. Wir waren gefaßt, auf Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenſchaftlich dramatiſchen Ausdruckes zu ſtoßen. Ueberraſcht hat uns dieſe ſo völlig überſtrömende, rauſchende Lebensfülle, vollends unerwartet war der Einblick in die faſt unbegrenzte erfinderiſche Begabung, welche beſonders aus den Gigantenfiguren ſpricht. Bis zum Phantaſtiſchen hat ſich dieſelbe geſteigert. Wie kühn iſt die Bildung der dreiköpfigen Hekate (No. **327**, 3), welche mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt, dabei von den Höllenhunden und Ares unterſtützt. Großartig iſt Zeus höchſte Macht dargeſtellt (No. **327**, 5), der mit Blitz und Aegis drei Giganten zu Boden ſchmettert. Mit raffinirter Schärfe erſcheint in der Schilderung der ſchlangenfüßigen, geflügelten Giganten die rohe elementare Naturkraft ausgeprägt, es fehlen aber andererſeits auch nicht wie z. B. in dem Athenerelief (No. **327**, 4) einfach menſchliche, rührende Züge. Tiefer ſtummer Schmerz drückt ſich hier in dem Gigantenkopfe, wie in der Geſtalt der klagenden Gäa aus. Die Gigantomachie hat unſer Urtheil über den Werth der Kunſt in der Diadochenzeit weſentlich abgeändert. Es ſcheint, als ob die furchtbare Gefahr, welche der helleniſchen Bildung durch die Einbrüche der Barbaren,

dem Vorſpiele der Völkerwanderung, droht, die Lebensgeiſter der Griechen gewaltig angefacht, ihre beſte Kraft neu geweckt und auch die Phantaſie zu gewaltigem Aufſchwunge gehoben hatte.

Von den Weihegeſchenken, mit welchen Attalos I. die Akropolis von Athen ſchmückte, haben ſich Reſte erhalten, in vielen Sammlungen (Venedig, Paris, Neapel) zerſtreut und in ihrem Zuſammenhange erſt in unſeren Tagen erkannt. Große Kämpfe, theils mythiſche, theils hiſtoriſche wurden in zahlreichen halb lebensgroßen Statuen, die wahrſcheinlich maleriſch (nicht als Frieſe) gruppirt waren, geſchildert. Proben der Darſtellung aus dem Muſeum in Venedig (Dogenpalaſt) ſind in No. **25**, 2 und 4 gegeben. Ein galliſcher Krieger, hart bedrängt, iſt auf das linke Knie geſunken und hält ein kurzes Schwert dem Angreifer entgegen, ein anderer liegt, bereits zum Tode getroffen, auf ſeinem Schilde. Waffe und Tracht (der gewundene Halsring, torques) laſſen auch in dem „ſterbenden Fechter“ (No. **25**, 3) einen Gallier erkennen; alles führt zu der Annahme, daß wir es mit einem Originalwerke der pergameniſchen Schule zu thun haben. Der gleiche Urſprung gilt von der früher „Arria und Paetus“ getauften Gruppe in der Villa Ludoviſi (No. **25**, 1). Sie ſtellt einen Gallier dar, welcher um ſein Weib der ſchimpflichen Gefangenſchaft zu entziehen, dieſe getödtet hat und nun ſich ſelbſt das Schwert in die Bruſt ſtößt. Der Zeit und dem Stile nach ſchließt ſich den pergameniſchen Sculpturen der ſog. ſterbende Alexander in Florenz (No. **328**, 5), wahrſcheinlich ein ſterbender Gigant an; verwandt erſcheint auch die etwas früher geſchaffene Nike von Samothrake im Louvre (No. **325**, 10 und 11). Wir ſehen in dieſem Werke aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts die Siegesgöttin leidenſchaftlich vorſchreiten und mit Trompetenſchall den Triumph über die Feinde verkünden.

Mehr durch den Gegenſtand der Darſtellung als durch die Formengebung hängt mit der kleinaſiatiſchen Schule der Diadochenzeit der (aus der Sammlung Borgheſe ſtammende) borgheſiſche Fechter im Louvre (No. **27**, 4) zuſammen. Ein Krieger in weit vorgebeugter Stellung deckt ſich mit dem Schilde gegen einen (unſichtbaren) Reiter, um im nächſten Augenblicke ſelbſt zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Geſtalt und der Aufregung die ſich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeiſt nur eine Schauſtellung der allerdings großen anatomiſchen Kenntniſſe des Meiſters, der ſich inſchriftlich *Agasias* aus Epheſus nennt. Die Verherrlichung der Palaeſtra, die von vielen ſchon in dieſer Statue erblickt wird, tritt noch deutlicher in der Florentiner Ringergruppe (No. **25**, 6), 1583 in Rom gefunden, zu Tage. Glücklich iſt der Augenblick gewählt, in welchem der Sieg noch nicht völlig entſchieden iſt, die Spannung des Betrachters daher den

höchſten Grad erreicht hat. Virtuoſe Behandlung der Muskellagen erhöht noch den Reiz der kunſtreichen Verſchlingung der Leiber.

An die Kämpfe mit den keltiſchen Stämmen im dritten Jahrhundert erinnern nicht allein die Werke der pergameniſchen Schule, ſondern, wenn eine Vermuthung richtig iſt, auch eine der berühmteſten Statuen des Alterthums: der Apollo vom Belvedere. (No. **26**, 3). Als die Gallier unter Brennus Anführung 279 v. Chr. ſich anſchickten, Delphi zu plündern, ſoll ihnen Apollo ſelbſt entgegengetreten ſein. Zum Andenken an dieſe Rettung des Heiligthums wurde die Statue des Gottes aufgeſtellt, mit den von Homer entlehnten Zügen, wie Apollo durch die vorgehaltene Aegis (die von Schlangen eingefaßte Thierhaut mit dem Meduſenkopfe, deſſen ſpäteſten und ſchönſten Typus die aus Goethe's italieniſcher Reiſe berühmte Rondaniniſche Maske [No. **27**, 1] wiedergiebt) die Achäer vom Kampfe gegen Troja zurückſchreckt. Eine Bronzeſtatuette, dem vatikaniſchen Apoll ähnlich, im Beſitze Stroganoff's in Petersburg, zeigt dieſes Motiv und führte auf den Gedanken, auch im Apoll von Belvedere den aegisſchütternden Gott zu erblicken. Danach wurde in unſerer Abbildung (nicht im Originale) der linke Arm ergänzt. Eine weitere Entdeckung, die Auffindung eines Apollokopfes durch den Bildhauer Steinhäuſer 1866 in Rom (No. **26**, 4), ergänzte noch mehr unſere Kunde. Dieſer Kopf zeigt, mit dem Kopfe des vaticaniſchen Apoll verglichen (No. **26**, 2), eine größere Einfachheit und einen individuelleren Charakter. Ihm fehlt die beſtechende Eleganz, die raffinirte techniſche Behandlung der vatikaniſchen Statue. Der Schluß iſt berechtigt, daß auch dieſer Apollotypus ſeine Geſchichte hat und daß zwiſchen dem verlorenen griechiſchen Originale und ſeiner ſpäteſten, beinahe ſchon theatraliſchen Verkörperung im Apoll vom Belvedere mehrere Zwiſchenſtufen vorhanden waren.

Mit dem Untergange der ſtaatlichen Selbſtändigkeit, mit dem Verluſte des nationalen Stolzes ſtockt natürlich auch die innere Lebenskraft der griechiſchen Kunſt; an äußerer Rührigkeit derſelben und vielfacher Beſchäftigung der Künſtler dagegen fehlt es durchaus nicht. Weihegeſchenke und Ehrenſtatuen werden auch fernerhin geſtiftet, ſelbſt die Bauthätigkeit ruhte nicht. Während auf dieſem Gebiete die Tüchtigkeit in der Löſung verwickelter conſtructiver Aufgaben wie die Freude an decorativer Pracht (Marmortäfelung der Wände) ſich erhielt, wurde in einem Zweige der Sculptur noch deren Wirkungskraft geſteigert. Die maleriſche Auffaſſung, das landſchaftliche Element drang in den Reliefſtil ein. Bei der Schöpfung idealer Geſtalten dagegen wird die Abhängigkeit von der älteren Kunſt gerade in den beſten Leiſtungen dieſer letzten Periode, die von der Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. bis in die Regierung Hadrians reicht, deutlich fühlbar. Rom iſt der Hauptmarkt für grie-

chiſche Kunſtwerke, griechiſche und gräciſirende Kunſt findet in den kampaniſchen Städten willkommene Aufnahme und gutes Verſtändniß. Unſer Denkmälervorrath ſtammt vorzugsweiſe aus Rom, aus den Kaiſerpaläſten, Thermen u. ſ. w.; die Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji füllen ein großes prächtiges Muſeum. Die Freude am Beſitze griechiſcher oder gräciſirender Werke ſteigert ſich in hohem Maße, ſeitdem die römiſche Bildung (ſchon in der letzten Zeit der Republik) auf Griechenland als ihr Muſter zurückblickt und in dem Erwerbe griechiſcher Anſchauungen und Kunſtformen ihr höchſtes Ziel findet. Die griechiſche Kunſt wurde zum Ideal der römiſchen und nahm eine ähnliche Stellung ein, wie ſie die italieniſche Kunſt und Cultur des 16. Jahrhunderts gegenüber dem Norden beſaß. In Rom arbeiteten zahlreiche griechiſche Bildhauer, aber auch in Griechenland gab es fruchtbare Werkſtätten, insbeſondere in Athen, ſo daß geradezu von einer neuattiſchen Schule des letzten vorchriſtlichen Jahrhunderts geſprochen werden kann. Mehrere der berühmteſten Antiken entſtammen dieſer letzten Periode griechiſcher Kunſt, ſo die mediceiſche Venus, früher in der Villa Medici in Rom, wohin ſie aus dem Palaſte des Kardinals Andrea della Valle gelangte, ſeit 1776 in der Tribuna der florentiner Galerie aufgeſtellt (No. **27**, 2). Die Göttin iſt als Anadyomene dem Meere entſtiegen gedacht, in zierlichen, feinen Formen modellirt. Das Haar war urſprünglich goldig gefärbt. Ehemals übermäßig geſchätzt, wird ſie gegenwärtig faſt ebenſo übertrieben geringgehalten. Der Heraklestorſo im Vatikan (No. **28**, 3), im Anfange des 16. Jahrh. in Rom aufgefunden, von Michelangelo und Winckelmann auf das höchſte geprieſen, wird in Gedanken ſo ergänzt, daß man nach einem lyſippiſchen Vorbilde in ſeine Linke eine Keule legt, auf welche ſich der ausruhende Heros ſtützt, in ſeiner Rechte einen Becher annimmt. Auch der Farneſiſche Herakles (No. **26**, 6) wird auf ein lyſippiſches Original zurückgeführt. In der auf den Rücken gelegten Hand hält er die Hesperidenäpfel, iſt alſo am Ende ſeiner Laufbahn angelangt, ruht von den überſtandenen Arbeiten aus, deren Mühe in dem gleichſam ſchwieligen Körper (geſchwollene Adern und aufgetriebene Muskeln) ſich ausprägt. Für die ſchlafende Ariadne (früher Kleopatra getauft) im Vatikan (No. **27**, 3) dürfte gleichfalls ein älteres griechiſches Original angenommen werden. Der leiſe Zug der Sehnſucht, die Spuren tiefer Erregung, die man an der holden Schläferin wahrnimmt, werden durch die Situation erklärt: es naht Dionyſos mit ſeinen Gefolge. Auf ein älteres griechiſches Vorbild aus der alexandriniſchen Periode glaubt man auch die öfter vorkommenden in läſſig vornehmer Haltung ſitzenden Frauengeſtalten (Museo Torlonia u. a.) zurückführen zu dürfen. Die Rückkehr zur älteren ſtrengen Weiſe ſtrebt die Schule des *Pasiteles* an, deſſen Richtung

eine Gruppe in der Villa Ludoviſi (No. **26**, 7) von *Menelaos*, Schüler des *Stephanos*, verſinnlicht. Sie wird als die Wiedererkennung und Begrüßung des Aepytos durch ſeine Mutter Merope gedeutet und zeichnet ſich durch eine Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe aus, die den meiſten gleichzeitigen Werken abgeht. Neben dieſer an älteren Idealformen ſich auffriſchenden Richtung und neben einer abſichtlich archaiſtiſchen Kunſtweiſe, welche beſonders im Zeitalter Hadrians beliebt erſcheint, tauchen auch Verſuche auf, der Plaſtik durch Steigerung der ſinnlichen Reize, durch ein anziehendes Spiel mit Kontraſten neue Wirkungen abzugewinnen und ſie dadurch dem in Wohlleben und Ueppigkeit wachſenden Geſchlechte anziehender zu geſtalten. Naturaliſtiſcher im Ausdruck, koketter in Stellung und Bewegung werden nackte Frauengeſtalten (Venusbilder) geſchildert, bei Gewandfiguren der Kleiderſtoff ſo dünn und leicht dargeſtellt, daß die Körperformen durchſcheinen. Die aus Goethe's italieniſcher Reiſe bekannte Tänzerin im Vatican und die koloſſale Farneſiſche Flora (No. **328**, 7) mögen als Beiſpiele dieſer Tendenz gelten. Einen viel glücklicheren Griff machte der ungenannte, vielleicht in Alexandrien thätige Künſtler, welcher den alten Vater Nil darſtellte, deſſen rieſige Leib ſechzehn muntere Kinder (Symbole der 16 Ellen, um welche der Strom anſchwillt) als Tummelplatz ihrer Luſt benutzen. Das Geſuchte des Inhaltes wird über dem gefälligen, anmuthenden Treiben der Kinderſchaar vergeſſen. Die Nilgruppe (No. **328**, 9) iſt eines der letzten Werke, aus welchen die reine antike, erſt in der Renaiſſance wiedergeborene Heiterkeit ſtrahlt. In den Antinousſtatuen erſcheint ſie bereits gebrochen und an ihrer Stelle bereits ein ſchwermüthiger, faſt ſentimentaler Zug getreten. In anderer Weiſe macht ſich der Niedergang des antiken Geiſtes und zugleich die Wiederannäherung an den Orient in der Vorliebe für koſtbares, die techniſche Virtuoſität herausforderndes Material geltend, z. B. in den zwei Statuen des kapitoliniſchen Muſeums, von welchen die eine in ſchwarzem Marmor (die Augen ſind als farbige Steine eingeſetzt) einen Kentauren (mit dem Amor auf dem Rücken) darſtellt, der gegen einen mürriſchen von Amor gefeſſelten älteren Genoſſen (No. **328**, 8) in fröhlichem Uebermuthe anſprengt (No. **27**, 7), während die andere, aus dem helleren, ſchwer zu bearbeitenden rothen Marmor (roſſo antico) gearbeitet einen Trauben naſchenden Faun (No. **28**, 1) verkörpert. In der auf griechiſche Ideale zurückblickenden Richtung ſpricht ſich aber nur eine Strömung der römiſchen Kunſt aus. Eine zweite Strömung wird durch die italiſch-römiſche Natur und Geſchichte beſtimmt.

3. Altitalisch-Römische Kunst.

Die unterſte Schichte der altitaliſchen Kunſt, die älteſte Bau- und Decorationsweiſe deckt ſich beinahe vollſtändig mit der urſprünglichen Kunſtübung auf griechiſchem Boden und beſitzt wahrſcheinlich die gleichen Wurzeln. Wir ſtoßen bei der Anlage von Stadtmauern auf die ſog. kyklopiſche Weiſe, die Schichtung unregelmäßiger Steinblöcke, und ſehen innere Räume durch im Kreiſe angeordnete Steinreihen, die ſich allmählich nach oben verengen, bedeckt (No. **15**, 10). Auch die Hügelgräber, von welchen, freilich in ſpäterer Umformung, No. **15**, 6 ein Beiſpiel bietet, ſind nicht Italien eigenthümlich, ebenſowenig als die Grabpfeiler (No. **328**, 1), welche an phönikiſche Monumente erinnern. Es iſt überhaupt merkwürdig, wie das ſcheinbar ſo verſchloſſene Volk der Etrusker, deſſen Geſchichte noch immer in tiefes Dunkel ſich hüllt, doch ſo leicht nach außen ſich öffnet und mit der übrigen Welt in die mannigfachſten Beziehungen tritt. Sie kannten und liebten aſſyriſche und ägyptiſche (durch Phöniker oder Karthager zugeführte) Kunſtgegenſtände, ſie lernten von Kleinaſiaten, von Korinthern einzelne Kunſtweiſen, auch die atheniſche Kunſt wurde ihnen durch den Handel befreundet. Die Anregungen waren aber offenbar nicht ſtetiger Natur, ſondern kamen ſtoßweiſe. Daher erklärt es ſich, daß wir auf etruskiſchem Boden altgriechiſche Formen gleichſam erſtarrt wahrnehmen, daß ſie hier noch mechaniſch feſtgehalten werden in einer Zeit, in welcher ſie im Mutterlande längſt veraltet und überflügelt waren. Am reichſten iſt unſere Kenntniß etruskiſcher Gräber. Zu den ſchon früher bekannten Todtenſtätten: Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Cäre), Caſtel d'Aſſo u. a. ſind neuerdings noch jene von Orvieto und Bologna (Volſinii und Felſina) gekommen. Der Oberbau (Hügel) iſt meiſtens zerſtört, nur die inneren Grabkammern, denen oft förmliche Felsfaſſaden vortreten, haben ſich erhalten (No. **15**, 7 u. 8). Die viereckigen Räume werden durch überkragende Steine bedeckt oder zeigen die Decke durch Pfeiler geſtützt; jene iſt oft ſchräge anſteigend und durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert. Die Skelette liegen auf Bänken ausgeſtreckt, mit kleineren Behältern darunter, in welchen die Mitgift der Todten, Bronzegeräthe, Thongefäße, bewahrt wurde. — Die Form der etruskiſchen Tempel läßt ſich nur nach Vitruv's Worten beſchreiben. Darnach beſaß der etruskiſche Tempel (No. **15**, 12 u. 13) eine tiefe, auf weitgeſtellten Säulen ruhende Vorhalle, welche in die gewöhnlich dreigetheilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit ſchmäleren Seitenkammern, entſprechend dem üblichen Dreigöttercultus) führte. Im Gegenſatz zum griechiſchen Tempel, welchen eine Säulenhalle umſchloß, ſind die Säulen auf vorſpringende Vorhalle eingeſchränkt. Auch im Aufbaue und

in der Gliederung zeigten ſich mehrfache Unterſchiede. Das Giebeldach war ſteiler, die Gebälktheile wahrſcheinlich aus Holz und mit Mauerwerk ausgeſetzt, der Geſammteindruck ohne Zweifel farbig. Aus Säulenreſten, die in Gräberbauten gefunden wurden (No. **15**, 11) und mit Säulendarſtellungen auf alten Vaſenbildern ziemlich übereinſtimmen, erkennt man die Aehnlichkeit des Kapitäls mit jenem der doriſchen Säule, von welcher ſich die altitaliſche durch die Maße und das Vorhandenſein einer Baſis unterſcheidet. Dieſe halbe Verwandtſchaft trug dazu bei, daß ſich die helleniſch-doriſche Säule in Rom nicht vollſtändig einbürgerte und Vitruv eine ſelbſtändige toskaniſche Säulenordnung annahm. Das wichtigſte Princip der etruskiſchen Architektur war der Bogen, nach den Regeln des Steinſchnittes aus dem Halbkreiſe conſtruirt, durch keilförmige Steine gebildet. Beiſpiel: die Porta all' arco in der Stadtmauer von Volterra (No. **15**, 9). Dadurch wurde der römiſchen Architektur ein Element zugeführt, mit deſſen Hilfe allein die großartigen Bauaufgaben der ſpäteren Zeit gelöſt werden konnten.

Mit den in Italien heimiſchen Bautraditionen begnügten ſich die Römer in der republikaniſchen Periode. Erſt gegen das Ende der letzteren wurde die Abhängigkeit von der helleniſchen Kunſt vorherrſchend, nicht der helleniſchen Kunſt der perikleiſchen Zeit, ſondern von jener reichen und pomphaften Architektur, welche nach Alexanders Tode in den neugegründeten halborientaliſchen Reichen ſich aufthat. In den neuen Reſidenzen: Alexandria, Pergamos, Antiochia u. a. wurden ähnliche Aufgaben den Baukünſtlern überwieſen, wie ſie nachmals römiſche Architekten der Kaiſerzeit auszuführen hatten. Weite Binnenräume, durch die Maße und den Glanz der Decoration gleich bedeutend, ausgedehnte und doch zuſammenhängende Anlagen, beſtimmt, den mannigfachſten Bedürfniſſen zu dienen, wie Bäder, Gymnaſien, in mehreren Stockwerken ſich hoch erhebende Bauten hatten ſchon in der alexandriniſchen Periode die Phantaſie und den Verſtand der Architekten beſchäftigt. Auch in der Behandlung und Zeichnung der Bauglieder hielten die Römer an dem Vorbilde des ſpäteren ioniſchen und des korinthiſchen Stiles feſt. Die Vergleichung der Beiſpiele griechiſcher und römiſcher Kapitäle und Gebälktheile auf den Tafeln 9, 10 und 11 lehrt den Unterſchied griechiſcher und römiſcher Steinmetzarbeit, die derberen Formen, die oft naturaliſtiſchen Motive der Blätter, die kräftigere Wirkung des Ornamentes, den geringeren Zuſammenhang der einzelnen Glieder und ihre Befreiung von conſtructiven Beziehungen kennen. Es ändert ſich überhaupt die Stellung der Säule. Sie iſt nicht mehr ausſchließlich die Stütze des wagerecht auf ihr laſtenden Gebälkes, ſondern vielfach nur ein Theil der Wand, welcher ſie zuweilen mit den zu ihr gehörigen Gebälktheilen vortritt. Als Wandglied nimmt

ſie ihren Platz überall berechtigt ein, wo eine Mauer Gliederungen zuläßt und nach Schmuck verlangt, alſo auch in den höheren Stockwerken. Mit dieſem Wechſel ihrer Bedeutung hängt auch zuſammen, daß ſie z. B. an Tempeln als Halbſäule gebildet oder durch Wandpfeiler, Pilaſter, erſetzt wurde. Ein Blick auf die Triumphbogen des Titus (No. **13**, 4) und des Conſtantin (No. **13**, 5) und auf das in der auguſteiſchen Zeit errichtete Theater des Marcellus (No. **10**, 2), welches in der Renaiſſancearchitektur ein ſo einflußreiches Muſter abgab, mag den Gebrauch, welchen die Römer von den Säulen machten, erläutern. Den Kern der Triumphbogen bilden zwei Mauerflügel, zwiſchen welchen ſich im Bogen das Thor öffnet. Bei dem Conſtantinsbogen ſind auch die Flügel durch gewölbte kleinere Eingänge durchbrochen. Der Thorbogen beſitzt ſeinen ſelbſtändigen Rahmen und einen reich decorirten Schlußſtein in der Mitte. Den Mauerflügeln treten je zwei Säulen vor (am Conſtantinbogen auf einem hohen Sockel aufruhend); das unmittelbar auf ihnen laſtende Gebälkſtück wird gleichfalls aus der allgemeinen Flucht herausgezogen; das Gebälk verkröpft ſich mit den Säulen. Dieſes Vorſpringen wiederholen in dem Halbgeſchoſſe über dem Kranzgeſims des Hauptwerkes, in der ſog. Attica, niedrige Pfeiler, denen (am Conſtantinsbogen) noch Statuen vortreten. Am Marcellustheater wurden die Halbſäulen im unteren Stockwerk, welche zwiſchen den Bogen ſtehen, im doriſchen Stile errichtet, jene des oberen Stockwerkes im joniſchen Stile; dem entſprechend erſcheint auch unten doriſches, oben joniſches Gebälke über den Säulen lagernd. Es bildete ſich ein förmliches Rangſyſtem der einzelnen Säulenordnungen nach dem Maße ihrer leichteren, zierlicheren Form aus, welches auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrh. feſtgehalten wurde.

An den älteren römiſchen Tempeln, z. B. dem doriſchen Tempel in Cori im Volskergebirge, aus der ſullaniſchen Zeit (No. **330**, 1), ferner an einem kleinen Tempel in Rom, ohne Grund der Fortuna virilis zugewieſen, noch wohl erhalten, mit joniſchen Halbſäulen an drei Seiten der Cella und einer tiefen Vorhalle (No. **11**, 10 u. No. **330**, 2) und an dem zierlichen anmuthigen ſog. Sibyllentempel in Tivoli (No. **11**, 9 u. No. **330**, 3), von einer offenen, von 18 korinthiſchen Säulen getragenen Halle umgeben, ſind die heimiſchen Bautraditionen noch bemerkbar. Ein ſchönes Beiſpiel römiſcher Architektur der beſten Zeit bietet auch der Tempel in Nîmes (No. **11**, 15). Wie aber auch im Tempelbau bereits im zweiten Jahrh. n. Chr. Neuerungen um ſich griffen, zeigt der angeblich vom Kaiſer Hadrian ſelbſt entworfene Doppeltempel der Venus und Roma (No. **11**, 11). Ein doppelter Porticus umgab den Bau, der unter einem Dache zwei mit den Niſchen aneinander ſtoßende Tempel barg und in

prunkvollſter Weiſe verziert war. Der ſog. Tempel der Minerva medica (No. **14**, 3), ein Zehneck mit tiefen Wandniſchen, aus dem 3. Jahrh. n. Chr., gehört offenbar Bädern an. Gleichfalls einer großartigen Thermenanlage benachbart, aber gewiß ſchon urſprünglich Göttern geweiht war das Pantheon, vom Schwiegerſohne des Kaiſers Auguſtus, M. Agrippa, erbaut, das ſchönſte Werk römiſcher Kunſt, welches noch der Phantaſie der Renaiſſancearchitekten als Ideal vorſchwebte (No. **11**, 12—14). Der mächtige Eindruck des Werkes wird durch die Maße und die Beleuchtung bedingt. Die Höhe der Kuppel iſt gleich dem Durchmeſſer des Rundbaues, auf welchem ſie unmittelbar ruht, = 43,4 m. Sieben Niſchen, im Grundriß abwechſelnd halbrund und viereckig, gliedern die Mauer. Ein Architrav, der ſich um den ganzen inneren Raum zieht, theilte urſprünglich die Niſchenbogen (ſpäter verbaut, wie No. **11**, 13, zeigt), und während der Architrav von zwei in der Niſchenöffnung aufgeſtellten Säulen getragen wurde, ſtützten den Kreisbogen zwei Karyatiden. Die Kuppelwölbung war mit Kaſſetten, eigentlich dem Ornament einer geraden Decke, geſchmückt, das Licht ſtrömt ausſchließlich aus der mittleren weiten Kuppelöffnung ein. Dem aus Ziegeln erbauten, einſt mit Marmor und Stuck bekleideten Rundbaue tritt eine tiefe Vorhalle, von 16 Granitſäulen getragen, vor. Bekanntlich iſt die ganze Prachtdecoration des Pantheon ſpäterer Barbarei zum Opfer gefallen.

An Berühmtheit wetteifert mit dem Pantheon das Coloſſeum, das für 80,000 Zuſchauer berechnete Flaviſche Amphitheater (No. **12**, 6 u. 7). Der Grundriß zeigt in Viertelkreisausſchnitten die Conſtruction der vier Stockwerke, der Durchſchnitt belehrt über die Anordnung der inneren Räume. Das Amphitheater hatte die für ſolche Anlagen übliche Form einer Ellipſe. Achtzig Arkaden führten im unterſten Stockwerke in die gewölbten Galerien, durch welche man in zwei innere, concentriſch laufende Gänge und zu den Treppenfluchten gelangte. Durch Vomitorien, offene Eingänge (im Grundriß durch kleine Vierecke angedeutet), betraten in den oberen Stockwerken die Zuſchauer die Sitzreihen. Die oberſte Sitzreihe wurde von einer Säulenhalle eingeſchloſſen. In der Gliederung der äußeren Architektur (No. **330**, 4) wurde daſſelbe Syſtem wie am Theater des Marcellus feſtgehalten. Zwiſchen den Arkaden treten Halbſäulen (wie der Kern des ganzen Baues aus Travertin, dem in Rom heimiſchen Material) vor; ſie folgen in doriſcher, joniſcher und korinthiſcher Ordnung auf einander. Die Mauer des oberſten Stockwerkes beleben korinthiſche Pilaſter, zwiſchen welchen Conſolen wahrgenommen werden, zur Aufnahme der Maſtbäume dienend, an denen das gegen die Sonne ſchützende Teppichzelt befeſtigt war. — Rieſig wie die Amphitheater, die Theater und die Bauten für Rennſpiele waren auch die öffentlichen Bäder Roms. Als Beiſpiel

dienen die Thermen des Caracalla (Thermae Antoninianae), 212 n. Chr. errichtet. Der Hauptbau erhob ſich inmitten eines freien gartenartigen Raumes, der ſeinerſeits wieder von einem Porticus umſchloſſen wurde (No. **14**, 5), und enthielt außer prunkvoll ausgeſtatteten Kalt- und Warmbädern noch eine große Zahl von Sälen, die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit Kreuzgewölben (B im Grundriß) oder Kuppeln (D) gedeckt waren. Eine reſtaurirte Anſicht eines Thermenſaales bietet No. **14**, 6, welche aber noch in Farbe umgeſetzt werden müßte, um der Wahrheit nahe zu kommen. Denn in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herſtellung der Säulen, zum Belage der Wände und reicher vergoldeter Bronze an den Decken lag der Hauptreiz der römiſchen Prachtbauten der Kaiſerzeit, die auch darin alexandriniſchen Anregungen folgten. Noch umfangreicher waren die Thermen des Diocletian, von welchen ein gewölbter, mit Granitſäulen geſchmückter Raum durch Michelangelo in eine Kirche umgewandelt wurde (No. **330**, 6). — Unter den für den öffentlichen Dienſt beſtimmten Bauten der römiſchen Welt nehmen die Baſiliken eine hervorragende Stelle ein. Wie bei dem Theater, ſo geht auch bei der Baſilica Urſprung und Name auf Athen zurück. Doch ſind wir weder über das atheniſche Vorbild der Baſilica, noch über die allmähliche Umbildung derſelben auf italiſch-römiſchem Boden unterrichtet. Herrſchen doch ſelbſt über die Geſtalt der ſpätrömiſchen Baſilica widerſprechende Anſichten. Der Platz der Baſilica war der Markt, das Forum, ſie diente wie dieſes gleichzeitig dem Handelsverkehr und der Rechtspflege, war gleichſam ein verjüngtes Forum. Den großen Portiken, mit welchen man das Forum einzuſchließen liebte, und welche die Vortheile des offenen und geſchloſſenen Raumes in gleichem Maße darboten, entſpricht die Säulenhalle, welche den mittleren, reicher decorirten, vielleicht auch geheiligten Raum umgab. Die oblonge Geſtalt, die Einſchließung des Mittelraumes durch einen Porticus iſt den Baſiliken Roms und der Municipien weſentlich. Ob ſtets auch ein Oberſtock ſich über den Säulen der Portiken erhob, iſt unentſchieden. Die Veränderung, daß an die Halle ſich noch ein halbkreisförmiger Raum (tribunal, apsis) anſchloß, ſcheint mit Veränderungen in der Rechtspflege zuſammenzuhängen. Die Baſilica in Pompeji (No. **12**, 9) iſt die beſterhaltene; ihre Gründung fällt noch vor 90 v. Chr. Die Geſtalt der Baſilica Ulpia (No. **13**, 10) wird durch den antiken (auf Marmor gravirten) Stadtplan im capitoliniſchen Muſeum und erhaltene Reſte beſtimmt. Eine weſentlich verſchiedene Form zeigt die von Maxentius erbaute, von Conſtantin veränderte Baſilica Conſtantins (No. **14**, 2), eine dreiſchiffige Anlage mit kühn geſpannten Gewölben.

Von den Kaiſerpaläſten, welche den Palatin bedeckten und ſeit

Auguſtus der Bauluſt der Kaiſer reichen Stoff boten, iſt der große in der Mitte gelegene Palaſt der Flavier, von Domitian ausgebaut, (No. **13**, 6) im Grundriſſe wiedergegeben. Er zeigt eine ähnliche Anordnung der Räume, wie das römiſche Privathaus, nur alles großartiger angelegt und mit Rückſicht auf den kaiſerlichen Dienſt entworfen. Ein ganz anderer Charakter prägt ſich in dem Palaſte aus, welchen Diocletian nach ſeiner Abdankung (im Anfang des 4. Jahrhunderts) in der Nähe Salona's in Dalmatien errichtete (No. **13**, 3). Auf den Trümmern deſſelben ſteht heutzutage zum Theile die Stadt Spalatro. Er erinnert in ſeiner Dispoſition an ein Lager, wird durch zwei ſich kreuzende Hauptſtraßen in vier Quartiere getheilt. Die beiden vorderen nahmen ſein Gefolge ein, in der Mitte des linken hinteren Viereckes (vom Haupteingange gezählt) erhob ſich ein achtſeitiger Kuppelbau, von einem Portikus umgeben, der ſog. Jupiterstempel (No. **13**, 2), jetzt als Dom benutzt. Die architektoniſchen Details, z. B. die mit Bogen verbundenen Säulen, weiſen einerſeits auf den Verfall der antiken Kunſt hin, werfen andererſeits einen Schatten vorwärts auf die ſpäteren chriſtlichen Jahrhunderte und beſonders auf die byzantiniſche Kunſt, welche dieſe und ähnliche Formen verewigte.

Die römiſchen Grabmäler treten in gar mannigfacher Geſtalt auf, wie dieſes theils der Wechſel der Begräbnißweiſe, theils der wachſende Luxus und die ſteigende Luſt, Kunſtmotive auch aus der Ferne zu entlehnen, bedingte. Ein mächtiger Rundbau auf viereckiger Baſis iſt das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin des Triumvir Craſſus, auf der Via Appia (No. **330**, 5). Im Gegenſatz zu dieſem pomphaften Einzelgrabe bietet das Columbarium (von der Aehnlichkeit mit Taubenſchlägen ſo benannt) an der Via Appia (No. **15**, 2) das Beiſpiel eines Maſſengrabes, in welchem in kleinen Niſchen die Aſchenurnen eingeſetzt wurden. In eine ganz andere Formenwelt führt uns das Denkmal der Julier (einem C. Julius und ſeiner Gattin von ihren drei Söhnen errichtet) aus der Zeit des Auguſtus bei St. Remy auf dem halben Wege zwiſchen Avignon und Arles (No. **13**, 8). Auf einem hohen mit Reliefs geſchmückten Sockel erhebt ſich ein vierſeitiger Arkadenbau, welcher von einem Rundtempel (Monopteros) gekrönt wird. Im Innern dieſes Tempels, deſſen geſchupptes Dach an das Lyſikratesdenkmal in Athen erinnert, ſind die Statuen des C. Julius und ſeiner Gattin aufgeſtellt. Die Schönheit des Werkes ließ an griechiſche Hände denken, während das kleinaſiatiſche Grabmal bei Mylaſa (No. **15**, 3), wo ſich über einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Mauſoleum erhob, der Vermuthung orientaliſcher Einflüſſe Raum giebt. Noch viel entſchiedener machen ſich die letzteren in den Felsgräbern von Petra, ſüdlich vom todten Meere (Wâdi Muſa), aus der letzten

Zeit der Römerherrſchaft (No. **12**, 1) geltend. Sind auch die architektoniſchen Einzelheiten der klaſſiſchen Architektur entlehnt, ſo weiſt doch die ganze Anlage auf altheimiſche Ueberlieferungen hin. Ueberhaupt ſpielt der Orient, wie in allen anderen Culturkreiſen, ſo auch auf dem Gebiete der Kunſt keine unbedeutende Rolle. Mit dem Eindringen religiöſer Vorſtellungen des Orients in die römiſche Welt ſchieben ſich auch orientaliſche Kunſtanſchauungen wieder in den Vordergrund. An den Tempelruinen von Baalbek in Syrien, des alten Heliopolis, aus der Zeit des Antoninus Pius und der folgenden Kaiſer (No. **14**, 1) ſieht man deutlich die Anlehnung an altheimiſche Vorbilder mit ihren mannichfachen Höfen und Portiken. Damit geht die Auflöſung des antiken Formſyſtems Hand in Hand. Die Glieder bleiben, müſſen ſich aber neue Verbindungen gefallen laſſen.

Wie in der Architektur, ſo geht auch in der Sculptur der altitaliſchen Völker neben einem gräciſirenden Stile eine ſelbſtändige heimiſche Weiſe, die älter iſt und theilweiſe auf orientaliſchem Einfluſſe beruht, einher. Unter den etruskiſchen Gräberfunden bemerkt man Reliefs, ſchwarzen Thongefäßen eingepreßt, Metallarbeiten, gegoſſen, getrieben und gravirt, Elfenbeinſchnitzereien (No. **33**, 5), welche einer von helleniſchen Werken noch unberührten Kunſtſtufe angehören. Die techniſche Vollkommenheit und die Sicherheit der ganzen Behandlung üben den Eindruck, als wären es nicht ſo ſehr Werke einer erſt anfangenden, als vielmehr einer zurückgebliebenen Kunſt. Auch als die Einwirkungen der griechiſchen Kunſt vorherrſchten, bewahrten die Etrusker im Einzelnen ihre ſelbſtändige Natur, nicht allein in den Gegenſtänden, ſondern auch in den Formen der Darſtellung, in den Maßen der Figuren z. B., und dann in den gröberen realiſtiſchen Zügen der Köpfe, womit auch die Vorliebe für die vollſtändige Bemalung der Sculpturen zuſammenhängt. Aſchenkiſten und Sarkophage liefern die meiſten Proben etruskiſcher Kunſt; die Mehrzahl offenbart den handwerksmäßigen Urſprung, iſt, wenn ein moderner Ausdruck erlaubt iſt, bloße Fabrikwaare. Doch giebt es auch unter ihnen viele hervorragende Werke, wie das Relief vom Deckel eines in Vulci gefundenen Alabaſterſarges (No. **33**, 3), welches Gatten und Gattin in herzlichſter Umarmung zeigt. Auch in den Deckelfiguren aus Thon von einem Sarkophage aus Caere (No. **33**, 4), den Porträten des Ehepaares, in der gewöhnlichen Weiſe mit aufrechtem Oberleibe dargeſtellt, in prächtigem Farbenſchmucke, dringt durch die conventionellen Schranken ein kräftiges Lebensgefühl durch. Außer in Thonarbeiten waren die Etrusker auch durch ihre Erzwerke berühmt. Ihre techniſche Tüchtigkeit kommt freilich im Kunſthandwerk zu beſſerer Geltung als in den Schöpfungen höherer Kunſt. Unter dieſen iſt neben der in Arezzo ausgegrabenen Chimaere (No. **328**, 2) die kapitoliniſche Wölfin (No.

33, 8) am meiſten bekannt. Auffaſſung und Ausführung können kaum roher und plumper gedacht werden, auch iſt deßhalb ihr antiker Urſprung vielfach angezweifelt und ihre Entſtehung in das Mittelalter verſetzt worden. Unter griechiſchem Einfluſſe iſt bereits der Knabe mit der Gans (No. **33**, 1 und No. **328**, 3) gearbeitet, und ebenſo weiſt die lebensgroße Statue des Aulus Metellus, in der Haltung eines Redners (No. **328**, 4), auf eine ſpätere Zeit und eine Umwandlung des heimiſchen Stiles durch die Einwirkung der griechiſchen Kunſt hin.

Die näheren Umſtände, unter welchen in Rom ſelbſt der etruskiſche Einfluß von dem griechiſchen abgelöſt wurde, laſſen ſich nicht genau feſtſtellen. Aber auch von der römiſchen Kunſt gilt, daß neben der aus Griechenland eingeführten oder nach griechiſchen Idealen ſich bildenden Weiſe noch eine in heimiſchen Traditionen wurzelnde oder der eigenthümlichen Cultur Roms entſprechende Kunſtrichtung ſich erhielt. Sie wird vielleicht am beſten durch den Hinweis auf die zahlreichen Bildniſſe und die hiſtoriſchen Reliefs charakteriſirt. Die eifrige Pflege der Porträtkunſt bedingte ſchon frühzeitig der Ahnenkultus, in der Kaiſerzeit aber wurde dieſelbe durch die höfiſche Sitte und die religiöſe Weihe, welche das Cäſarenthum genoß, in den Vordergrund geſtellt. Ein Beiſpiel der Erhebung der Cäſaren in die Nähe der Götter liefert die in dem Wiener Antikenkabinet bewahrte Onyxgemme (No. **29**, 1). Kaiſer Auguſtus thront, mit dem Adler des Zeus zur Seite, neben der Göttin Roma. Die Göttin der bewohnten Erde ſetzt ihm einen Kranz auf und iſt von den Elementen des Meeres und der Erde umgeben. Vor ihm ſteht Germanicus und der dem Triumphwagen nach dem Siege über die Pannonier entſteigende Tiberius. Unten ſind Soldaten beſchäftigt, ein Siegesdenkmal (Trophäe) aufzurichten. Porträtſtatuen der Kaiſer und ihrer Familie aus dem erſten Jahrhundert haben ſich mehrfach erhalten. Zu den ſchönſten zählt die 1863 unter den Reſten einer Villa der Gemahlin des Auguſtus, Livia, bei Rom aufgefundene Marmorſtatue des Auguſtus (No. **28**, 11). Ueber der Tunica trägt er einen reliefgeſchmückten Harniſch, den Mantel hat er über den linken Arm geworfen, die eine Hand führt den Stab, die andere iſt wie zur Anſprache erhoben. An der Tracht haben ſich deutliche Spuren der Färbung (purpuroth, gelb, carmoiſin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abſtammung des Geſchlechtes der Julier von Aeneas und Venus. Selbſt noch im zweiten Jahrhunderte hält ſich die Porträtkunſt auf ſtattlicher Höhe. Die eherne Reiterſtatue des Kaiſers Marcus Aurelius (No. **329**, 5), jetzt auf dem Capitolplatze aufgeſtellt, imponirt durch den edlen Ernſt und die vornehme Ruhe und iſt der neueren Kunſt ein mächtiges Vorbild geworden. Kaum überſehbar iſt der Reichthum

an römiſchen Porträtbüſten. In Frauenbüſten macht ſich zuweilen noch der Zug nach idealer Auffaſſung bemerklich, in den männlichen Bildniſſen dagegen (No. **27**, 8) herrſcht das Streben nach ſcharfer Charakteriſtik entſchieden vor. Sie erſcheinen oft bis zum Erſchrecken lebenswahr. Den Gegenſatz zwiſchen griechiſcher und römiſcher Kunſtrichtung offenbart auch die Vergleichung der Münztypen, z. B. des Idealkopfes auf den Münzen von Syrakus (No. **28**, 7), welche zu den ſchönſten des klaſſiſchen Alterthums gehören, mit dem Porträtkopfe, welcher römiſche Kaiſermünzen ſchmückte (No. **28**, 8).

Das in ſeinem Beſtande gelockerte römiſche Reich weckte die Thatkraft ſtarker Perſönlichkeiten, konnte auch nur durch ſolche aufrecht erhalten werden. Die Lockerung hatte aber einen doppelten Grund. Die alten ſittlichen Grundlagen des Lebens waren morſch geworden, der Staat hatte ſich zu einem Weltreiche erweitert. Je größer die Ausdehnung eines Staatsweſens, deſto leichter wird es der Tummelplatz ſtarker Perſönlichkeiten. Die Zahl der bloß paſſiven Menſchen wächſt rieſig an, welche nur zu leicht geneigt ſind einem kräftigen Willen zu folgen, freilich mit dem Vorbehalte, ſich nächſtens vor einem anderen noch eindringlicheren Willen zu beugen. Die ſpätere römiſche Kaiſerzeit war der natürliche Schauplatz für ſolche ſtarken Perſönlichkeiten, gegen welche ſelbſt die berühmten Kraftmenſchen der Renaiſſance als Schwächlinge erſcheinen. Die Helden der römiſchen Kaiſerzeit zeigen überdieß ſo wechſelvolle Charaktere, jeder einzelne vereinigt in ſich ſo ſeltſame oft widerſprechende Eigenſchaften, daß nicht allein der Pſychologe gefeſſelt, ſondern auch der Künſtler in hohem Maße angeregt wird. Kein Wunder, daß die Phantaſie der römiſchen Bildner in den Porträten feſſelnde Aufgaben erblickte und ſie mit offenbarer Vorliebe löſte. Nachdem einmal ihr Auge für das Erfaſſen des Charakteriſtiſchen geſchärft war, verſtanden ſie, ebenſo gut wie die heimiſchen Perſönlichkeiten, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu ſchildern. Die zahlreichen Barbarenſtatuen, unter welchen die in ſchmerzliches Sinnen verſunkene Frauenfigur, Thusnelda genannt (No. **329**, 1), die bekannteſte iſt, erſcheinen doch noch viel realiſtiſcher erfaßt, als die Gallier der pergameniſchen Schule. Der an politiſchen Ereigniſſen unendlich reichen Gegenwart war der Sinn vorwiegend zugekehrt, bei ihrer Schilderung die unmittelbare Treue und Lebenswahrheit maßgebend. Auch hier trennt ſich die römiſche Kunſt von der helleniſchen und nähert ſich wieder der orientaliſchen Weiſe. Mit dem Wechſel des Inhaltes war auch eine Aenderung des Stiles geboten. Die Schilderung unmittelbar gegenwärtiger Ereigniſſe fordert eine größere Breite, ein genaueres Eingehen auf das Einzelne, einen reicheren Hintergrund, eine größere Zahl und andere Anordnung der handelnden Perſonen. Die ſinn-

volle Abkürzung der Vorgänge im griechiſchen Reliefſtil war nur möglich, weil jene in eine ferne ideale Höhe zurückverlegt wurden. Das hiſtoriſche Relief der Römer verknüpfte ſich mit der realiſtiſchen Darſtellung. Auf früheren Entwickelungsſtufen wurde durch Bemalung der plaſtiſchen Werke eine größere Lebenswahrheit erreicht, allmählich war das maleriſche Element in den plaſtiſchen Stil ſelbſt eingedrungen. Maßvoller zeigt ſich daſſelbe in den Reliefbildern des Titusbogens, welche die Krönung des Kaiſers durch eine Victoria und den Triumphzug mit den gefangenen Juden und eroberten Trophäen, z. B. dem ſiebenarmigen Leuchter, darſtellen (No. **329**, 2). Deutlicher tritt die Entfeſſelung des Stiles von den alten Schranken, die Häufung der Gruppen, die maleriſche Compoſition in den Reliefs der Trajansſäule, welche den daciſchen Krieg behandeln, dem Auge entgegen (No. **329**, 4). Der Werth der Arbeit wird freilich dadurch verringert, daß ſich die Reliefbilder wie ein Spiralband um den Schaft der Rieſenſäule hinziehen, alſo nur als Decoration verwendet werden (No. **329**, 3).

Ein wichtiges Gebiet der römiſchen Kunſt ſind die Sarkophagſculpturen, die ſich namentlich ſeit dem Schluſſe des zweiten Jahrhunderts mehren. Ihr künſtleriſcher Werth kann in der Regel nicht hoch angeſchlagen werden. Die Sarkophage wurden offenbar auf Vorrath gearbeitet, und wie die Ausführung in vielen Fällen nur die techniſch geübte Hand des Steinmetzen und nicht die fein empfindende des Bildhauers verräth, ſo iſt auch die Compoſition meiſtentheils nicht für das einzelne Werk erſt erfunden, ſondern entlehnt und nur äußerlich für den Gebrauch zurecht geſchnitten worden. Aus kleinen mythologiſchen Sammelwerken, Bilderchroniken, halb Text, halb Bild, welche in den Schulen der Grammatiker als Vorlagen dienten, holten auch die Sarkophagarbeiter die Gegenſtände der Darſtellung. Der Inhalt feſſelt (ähnlich wie an den Vaſengemälden) den Beſchauer mehr als die künſtleriſche Form. Die Bedeutung des erſteren ſteigt, wenn die Schilderung auf die Lockerung des feſtgefügten antiken Anſchauungskreiſes und auf die Unruhe des religiöſen Geiſtes hinweiſt, wie in dem kapitoliniſchen Sarkophage, welcher in Prometheus und Pſyche das menſchliche Leben in ſeinem Werden und Vergehen verſinnlicht. Das No. **29**, 8 mitgetheilte Fragment zeigt Prometheus als Menſchenbildner und Minerva, welche dem fertig gewordenen Leibe die Seele (Pſyche) in Schmetterlingsform verleiht. Im Hintergrunde ſpinnt eine Parze den Lebensfaden und prüft eine zweite am Himmelglobus die Conſtellation der Geſtirne. Weiter rechts entflieht Pſyche als Schmetterling dem Leichnam, an deſſen Seite der Todesgenius mit geſenkter Fackel ſteht, zu deſſen Haupte eine Parze das Lebensbuch ausgebreitet hält. Die verſchleierte Todesgöttin und die Mondgöttin auf ihrem Zweigeſpanne

beſchließen die Scene. Einem verwandten Ideenkreiſe entſtammen die in der ſpäteren römiſchen Zeit häufigen Darſtellungen Amors und Pſyche's. Zur Gruppe vereinigt (doch unbeflügelt), in zärtlicher Umarmung zeigt ſie das kapitoliniſche Marmorwerk No. **27**, 6. Auch die Aufnahme orientaliſcher Gottheiten, z. B. der Iſis (No. **28**, 4), in das römiſche Pantheon deutet auf die Sehnſucht nach kräftigeren Stützen der religiöſen Empfindung, als ſie die altheimiſchen Götter boten.

4. Das antike Kunsthandwerk.

Der rege Verkehr auf dem Gebiete der Kunſtinduſtrie verwiſchte vielfach die Schranken, welche die nationale Eigenart in anderen Culturkreiſen aufgerichtet hatte, und geſtattet, von einem außer Griechenland auch Italien und die Außenländer umfaſſenden, gemeinſamen Kunſthandwerke zu reden. Gewiß entdeckt die tiefere Forſchung feine Unterſchiede zwiſchen den Werken, welche die griechiſchen Kunſthandwerker für den heimiſchen Bedarf ſchufen, und jenen, welche ſie für fremde Abnehmer, für die Ausfuhr arbeiteten. Der Geſchmack der Clienten zwang ihnen ohne Zweifel mannigfaltige Rückſichten in der Behandlung und Verzierung der Kunſtwaaren auf. Auch außerhalb Griechenlands erhoben ſich Werkſtätten. Waren doch z. B. die Etrusker wegen der Tüchtigkeit in aller Art Metallarbeit berühmt. Ob in dieſen nicht griechiſchen Werkſtätten die griechiſchen Muſter ſtets genau feſtgehalten wurden, iſt fraglich. Wir wiſſen aus unſerem eigenen Leben, daß ſich z. B. franzöſiſche Kunſtarbeiter bei längerem Aufenthalt in England leicht von den heimiſchen Ueberlieferungen losſagen. Im Ganzen und Großen blieben aber im klaſſiſchen Alterthum die Griechen weſentlich der gebende Theil und hoben die anderen Völker eher zu ſich empor, als daß ſie ſich von ihnen herabziehen ließen. Auch für das antike Kunſthandwerk bot der Orient die Muſter dar; er lehrte insbeſondere die techniſchen Vorgänge. Trotzdem daß die Abhängigkeit von orientaliſchen Muſtern namentlich in den Anfängen kunſtgewerblicher Thätigkeit viel ſtärker auftritt, als im Kreiſe der monumentalen Kunſt, eroberte ſich gleichwohl die Kleinkunſt im Laufe der Jahrhunderte das Recht, als die Schöpfung der eigenthümlichen helleniſchen Phantaſie begrüßt zu werden. Einzelne Grundzüge haften ſtets an ihr: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Geſtalt und Form, das Durchſcheinen des Zweckes im Zierrat und die freiwillige Unterwerfung unter ſtrenge architektoniſche Geſetze. Das Geräth kopirt nicht Bauformen, wie es das Kunſthandwerk

in der gothiſchen Periode thut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des rieſigen Domes wiederholt. Aber dieſelben Trennungs- und Verbindungsglieder, welche in der Architektur eine ſo wichtige Rolle ſpielen, werden auch in den Werken des Kunſthandwerks verwendet; die Profile, das Ornament, welche dort die Aufgaben der Glieder ſo ſprechend andeuten, kommen auch hier zur Geltung. Daß die Kunſt und das Kunſthandwerk der Griechen in einer einheitlichen Phantaſie wurzeln, bei aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige, verleiht dem letzteren ſeine eigenthümliche Schönheit und ſtempelt es auch für die folgenden Weltalter zum Muſter.

Das Kunſthandwerk greift bald in das Gebiet der Plaſtik, bald in jenes der Malerei über. Die Flachdecoration ſchließt ſich der Malerei an, in Metall, Stein und Thon wird das plaſtiſch geformte Geräthe ausgeführt. Das Gold iſt wahrſcheinlich der älteſte Stoff, welcher dem Reiche der Metalle entlehnt und künſtleriſch bearbeitet wird; es empfiehlt ſich durch ſeine außerordentliche Dehnbarkeit und ſeine Fähigkeit, bis zum feinſten Drahte ausgezogen zu werden. Das Goldblech dient zur Bekleidung und zum Beſchlage, die älteſten Blechornamente ſind der Buckel und die geritzte Linie; aus dem Drahte, welcher ſich zum Geflecht und zur Kette eignet, entwickelt ſich das Filigranwerk. Die Goldarbeit iſt, wie die alterthümlichſte, ſo auch die conſervativſte. In keinem anderen Zweige des Kunſthandwerks bindet die Natur des Stoffes ſo feſt die Form wie hier. Kein Wunder, daß die antike Goldſchmiedekunſt der altorientaliſchen ſo nahe ſteht, oft die ganz gleichen techniſchen Vorgänge wiederholt. Sie iſt faſt ausſchließlich reine Goldſchmiedearbeit. Die Juwelierkunſt, ſeit dem Ende des klaſſiſchen Alterthums zu immer größerer Bedeutung emporſteigend, wurde wenig geübt und auch wenig geachtet. Zum Theil hängt dies damit zuſammen, daß man nur den Rundſchliff der Edelſteine (en cabochon) kannte, nicht aber den eigentlichen Steinſchnitt (Facettirung), welcher erſt im 15. Jahrhundert aufkam. Der Saphir und Rubin kommen gar nicht, der Diamant nur als Seltſamkeit vor. Der grüne Smaragd, deſſen Farbe ſich am beſten mit Gold verbindet, wird öfter verwendet, am häufigſten die harten, opaken Halbedelſteine (Jaspis, Achat u. a.), welche das Material für die Gemmen (gravirte Steine: Intaglios, mit erhabener Arbeit: Cameen) darboten. Die Diadochenzeit hat uns einzelne Prachtexemplare von Cameen, in welchen die Farbenſchichten des Steines geſchickt zur Zeichnung des Bildes benutzt wurden, geſchenkt, z. B. den berühmten Mantuaner Cameo in Petersburg (No. **28**, 2). So machte ſich auch hier der Grundſatz geltend, daß die kunſtreiche Arbeit den Stoff veredelt, auf die erſtere jedenfalls das größte Gewicht gelegt werden muß. Und in der That prägt

ſich dieſelbe ſowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das ſchärfſte aus. Man ſtaunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geſchlagen ſind, und ſteht vor dem unendlich zarten, auf die Blättchen aufgelötheten (gekörnten oder gedrehten) Filigran, wahren Atomen, oft wie vor einem Räthſel. Nur durch dieſe Virtuoſität in der Technik konnte der Reichthum des Goldſchmuckes ohne alle Schwerfälligkeit und Plumpheit erzielt werden. Das Ornament geht theils auf unmittelbare Naturvorbilder (Blätter, Blumen, Früchte) zurück, theils wird es der Weberei (Mäander) entlehnt. Unter den Gegenſtänden der antiken Goldſchmiedekunſt ragen die ſogenannten Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichthum und die Schönheit des Ornaments beſonders hervor. Auch an Ohrgehängen fand die Goldſchmiedekunſt einen dankbaren Stoff. Sie laufen in allerhand Figuren, Thiere, geflügelte Amoretten, Amphoren u. ſ. w. aus und ſteigern durch das Heranziehen der Farbe in den Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen namhaft die Wirkung. Auch die Köpfe der Haarnadeln zeigen den mannigfachſten plaſtiſchen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, und Venus- und Amorbilder) und deuten in ihm zuweilen die Beſtimmung des Geräthes unmittelbar an, ſo z. B. in jener Haarnadel, welche in einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger erſcheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; ſie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen verſehen oder durch Reihen von Körnern geziert, welche mit Goldkugeln abwechſeln u. ſ. w. Die Mitte des Halsbandes hebt eine Blume, ein Kopf, eine Camee ſtets ſcharf hervor. Bei den Gewandnadeln (fibulae), mit welchen auf der Bruſt oder Achſel das Gewand befeſtigt wurde, unterſcheidet man zwei Hauptarten: kreisförmige nach Art der modernen Broſchen, oder bügelförmige. Letztere ſind die gewöhnlichen, am weiteſten verbreiteten, zugleich die älteſten. Die Armbänder, im Gegenſatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelſteinen geſchmückt, gewöhnlich in einen Schlangenkopf, das natürlichſte Symbol für das um den Arm ſich ringelnde Band, auslaufend, beſtehen aus einem maſſiven Goldreifen oder aus vielen mit einander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert ſind. Die längſte Zeit holten wir die Kenntniß antiken Schmuckes aus den in Pompeji ausgegrabenen Proben (No. **31**, 3 und **32**, 8). Allmählich hat ſich die Summe des erhaltenen Goldgeſchmeides namhaft erweitert. In etruskiſchen Gräbern und in Gräbern auf der Krim in halbbarbariſchem Boden wurde Goldſchmuck von vollendeter Schönheit gefunden. In viel ältere Zeiten führen uns die in Hiſſarlik (No. **321**, 9), Mykenä (**320**, 6—8) und namentlich in Curium auf Cypern ausgegrabenen Schätze zurück. Das koſtbarſte und reichſte Geſchmeide aegyptiſchen Urſprungs bewahrt das

Muſeum in Bulak aus dem Beſitze der Königin Ahhotep (XVII. Dyn.), welches an ihrer Mumie gefunden wurde.

Nächſt dem Golde iſt das Erz oder die Bronze für das Kunſthandwerk das wichtigſte Metall. Die Bearbeitung der Bronze geht weit in die vorhiſtoriſchen Zeiten zurück; die entſcheidenden techniſchen Fortſchritte liegen in dem Uebergange vom Treiben und Nieten der Bronzebleche zum Gießen und Löthen. Dadurch erſt wurde der Kreis ihrer Brauchbarkeit erweitert und die volle Freiheit der Form und Geſtalt gegeben. Die Gefäße aus Erz unterſtehen denſelben Grundgeſetzen wie die Thongefäße; der eigentlichen Natur des Erzes dagegen entſprechen die aus Metallſtäben gebildeten Träger, Ständer und Stützen, die Kandelaber und Dreifüße. Die Kandelaber ſind bald Kerzen-, bald Lampenträger, zeigen entweder die Geſtalt des kannelirten Säulenſtammes oder ahmen Pflanzenſtämme mit Blätterſchmuck nach. Sie ruhen, ihrem beweglichen Charakter gemäß, auf drei Thierbeinen, deren aufgerichteter und dann wieder niedergedrückter Obertheil in ſeiner Krümmung die elaſtiſche, gleichſam von innen bewegte Kraft ſymboliſirt. Den Uebergang vom Fuße zum Schafte, an welchem zuweilen in anmuthigem Spiele Thiere emporklettern (No. **33**, 6), bildet einen Kreis von mit der Spitze nach unten geneigten Blättern, wodurch wie in der Architektur die Folge eines oberen höheren Gliedes angedeutet wird. Am oberſten Ende breitet ſich der Schaft, die Aufnahme der Lampe vorbereitend, kelch- oder ſchalenartig aus und ſchließt mit einem Kranze überfallender Blätter. Beiſpiele größerer und kleinerer Kandelaber aus Pompeji (aus Griechenland ſind äußerſt wenige Exemplare bekannt worden) bietet No. **31**, 1 und **32**, 11. Eine ähnliche Bildung der Beine und des oberen zur Aufnahme eines Keſſels dienenden Kranzes zeigen die Dreifüße, verſchränkte Bronzeſtäbe (No. **31**, 7), welche gerade durch ihre einfache, den ſtatiſchen Geſetzen unbedingt entſprechende Form das Muſter einer feſten, leichten und beweglichen Stütze darſtellen.

Auch die Werke der Töpferei (Keramik) führen in die vorhiſtoriſchen Zeiten, in die Anfänge menſchlicher Civiliſation zurück. Die Erfindung der Töpferſcheibe bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt in der Kulturgeſchichte. Der an den Thongefäßen geübte Formenſinn und die hier gebrauchten Ornamente übten vielfach befruchtenden Einfluß auf die Architektur, deren Ausbildung, wie die aller reinen Künſte, ſpäter fällt, als die Entwickelung des Kunſthandwerks. Zu den älteſten griechiſchen Zierformen gehört ein ziemlich naturaliſtiſch behandeltes Pflanzenornament: zuerſt Waſſerpflanzen, ſpäter Palmetten und Roſetten. Allmählich werden auch Thierbilder, in Streifen geordnet, angebracht (No. **187**, 6), aber in roheſter Ausführung, ohne Naturgefühl, dünnleibig, gewebten Muſtern nachge-

ahmt. Die folgende Stufe der Entwickelung wird durch die Gefäße orientaliſirenden Stiles vertreten. Es ändert ſich die Form der Gefäße; ſie nehmen die Geſtalt des hängenden Schlauches, der liegenden Ellipſe an. Es wechſelt in noch höherem Maß die Natur des Ornamentes. Thierbilder herrſchen vor, unter ihnen der Löwe, der Tiger, alſo Geſchöpfe des aſiatiſchen Bodens, dann allerhand phantaſtiſche Thiere, aber alle in kräftiger Zeichnung, mit enſchiedener Kenntniß der Naturgeſtalt. Mit den Thierbildern vereinigt ſich das Pflanzenornament, jetzt aber in weſentlich verfeinerter Geſtalt und als das Produkt künſtleriſcher Ueberlegung. In dem Kranze lanzettförmiger Blätter, der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt und das feſte Aufſitzen und das Streben nach oben verſinnlicht, erreicht das Ornament dieſelbe Bedeutung, welche ihm in der Architektur zukommt; es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, ſinnbildlich aus. Dieſer Kranz am unteren Sitze des Gefäßes wurde daher auch die ganze antike Zeit hindurch feſtgehalten. Beiſpiele des orientaliſirenden Stiles zeigen No. **30**, 3 u. 4. Erſt nach dieſen Vorſtufen bricht ſich der reine helleniſche Stil Bahn. Zur trefflichen techniſchen Herſtellung und tadelloſen Färbung — ſowohl das warme Gelbroth, wie der glänzende ſchwarze Firniß erregen noch jetzt gerechte Bewunderung — geſellt ſich ein klarer Aufbau, eine feine Gliederung der Gefäße, eine maßvolle Vertheilung des Ornamentes und weiſe Scheidung des figürlichen Schmuckes von dem rein decorativen. Die Form der Gefäße läßt den Zweck und die Beſtimmung derſelben deutlich durchblicken. Man unterſcheidet deutlich die Sammel- und Vorrathsgefäße (Krater, ein Miſchgefäß No. **30**, 5; Amphora No. **29**, 12 u. 13, No. **30**, 9a) von den Schöpfgefäßen (Hydria) und den Gußgefäßen oder Kannen (No. **30**, 1 u. 2; letztere Form für Salbgefäße gebräuchlich). Während die erſteren durch eine weite Oeffnung, kurzen Hals, mehrere Henkel charakteriſirt werden, zeigen die anderen Gattungen bei enger Oeffnung einen langen Hals und ſetzen gleichſam den Trichter auf den Füllraum. Fuß, Bauch, Hals und Mündung ſind die Hauptglieder, auf deren richtigem Verhältniß zu einander ſowohl die Zweckmäßigkeit wie die Schönheit der Geſtalt beruht. Die Ornamente werden nicht über die ganze Fläche zerſtreut, ſondern wirkſam auf einzelne Stellen beſchränkt; ſie heben die Bedeutung der betreffenden Glieder, die Uebergänge, Verbindungen und Trennungen anſchaulich hervor. Der Fuß empfängt die Form eines ringförmigen Wulſtes oder erſcheint in bewegterem Profile, unten ausladend, oben eingezogen (No. **29**, 12 u. 13). Ein Blätterkranz verbindet ihn mit dem Bauche, der an ſeinem unteren Theile von einem horizontalen Bande mit ſeitwärts gerichteten Blättern eingefaßt wird oder auch das Saumornament aufweiſt, letzteres

beſonders dann, wenn der figürliche Schmuck jetzt nicht mehr in mehreren Streifen ſich wiederholt, ſondern, als ein Gemälde aufgefaßt, gleichſam angeheftet wird. Das Bild verlangt eine Einrahmung oder Umſäumung, wozu ſich namentlich der Mäander eignet. (Beiſpiele No. **30**, 6, 8, 9.) Den Hals, welcher ebenſo ſehr zum Füllen wie zum Leeren des Gefäßes dient, ſchmückt demgemäß ein Band mit abwechſend emporgerichteten und niederfallenden Blättern. Die Ornamentmotive ſind im Grunde nicht zahlreich (Beiſpiele No. **30**, 13—15), ſie geſtatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung und offenbaren, da ſie niemals nach der Schablone gemalt ſind, die große Fruchtbarkeit der Phantaſie ſelbſt des gewöhnlichen Kunſthandwerkers.

Innerhalb der kaum überſehbaren Maſſe der Thongefäße unterſcheidet man vornehmlich zwei Gattungen, jene, wo die Figuren ſchwarz auf rothem Grunde gemalt ſind (No. **29**, 13) und dann wieder ſolche, wo die Figuren roth von ſchwarzem Grunde ſich abheben. Die erſteren ſind im allgemeinen die älteren. Jedenfalls, ſelbſt wenn dafür keine beſtimmte Zeitgrenze angegeben werden kann, bedeutet das Aufkommen der rothen Figuren auf ſchwarzem Grunde eine Epoche in der Vaſenmalerei. Denn erſt dadurch wurde eine beſſere Zeichnung der Figuren möglich. Dieſe erſcheinen nicht als bloße Silhouetten (No. **188**, 1), ſondern können auch innerhalb der Umriſſe fein durchgebildet werden. Sind zwar die Fundorte für die beiden Gattungen vorwiegend altitaliſche Gräber geweſen, ſo wird doch ihr Urſprung auf Griechenland (Korinth, Athen) zurückgeführt. Ohne Zweifel iſt hier der Stil entwickelt worden. Italiſchen Urſprungs, der nachalexandriniſchen Zeit angehörig, ſind zahlreiche Vaſen, an welchen die rieſigen Dimenſionen, der Rückfall in die Streifencompoſition, der übertriebene Reichthum an Ornamentik, die mannigfaltigen Farbennuancen ſich bemerkbar machen. Ein Beiſpiel ſolcher apuliſcher Vaſen bietet No. **190**, 2, mit der Darſtellung des Pluton und der Perſephone (Proſerpina), welche in einem Säulenbaue thronen, des Orpheus mit der Lyra, des Herakles als Bändiger des Cerberus und anderer Scenen aus der Unterwelt.

Die maleriſche Wanddecoration im klaſſiſchen Alterthum kann nur (von einzelnen Reſten dieſſeits der Alpen abgeſehen) durch italiſche Proben anſchaulich gemacht werden. Wie wir unſere Kunde über die helleniſche Malerei nur aus ſchriftlichen Quellen ſchöpfen, ſo kennen wir auch die innere Ausſchmückung der griechiſchen Wohnhäuſer nicht aus erhaltenen Denkmälern. Doppelt ſteigt dadurch der Werth und das Intereſſe der in Italien, insbeſondere in Rom, in etruskiſchen Gräbern, in Herculanum und Pompeji aufgedeckten Reſte der Malerkunſt. Abgeſehen von ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Erkenntniß etruskiſcher, römiſcher und unter

italiſcher Kunſt, vertreten ſie für uns bis zu einem gewiſſen Grade die untergegangenen griechiſchen Malerwerke und laſſen uns die Natur und das Ausſehen der letzteren wenigſtens ahnen. Bei den zahlreichen und noch immerwährend durch neue Ausgrabungen vermehrten etruskiſchen Grabgemälden muß allerdings das ſtark ausgeprägte nationale Element in Betracht gezogen werden, welches den griechiſchen Einfluß vielfach durchbricht. Eine Kunſtweiſe, welche in ſo eigenthümlicher Weiſe die reine Abſchrift des Lebens, was die Compoſition betrifft, in conventionelle Farben kleidet, muß ſich nothwendig lange Zeit gegen die griechiſchen Kunſtanſchauungen ſpröde verhalten. Den Fortſchritt in der etruskiſchen Wandmalerei, zugleich den allmählich geſteigerten Einfluß griechiſcher Kunſt, zeigt die vergleichende Betrachtung des Grabbildes aus Corneto (No. **189**, 5), das nur Profilſtellungen des Kopfes kennt, mit dem Todtenopfer, welches Achilles den Manen des Patroklos darbringt, aus einem Grabe bei Vulci (No. **191**, 3). Kopftypen wie Körperzeichnung weiſen auf eine mit der griechiſchen Kunſt vertraute Hand hin. Noch beſſer führen vielleicht in das Verſtändniß griechiſcher Malerei einige in Päſtum und in Rom ausgegrabene Wandbilder ein. Das aus Päſtum in das Muſeum Neapels übertragene Gemälde (No. **191**, 2) ſchildert auf weißem Grunde reliefartig componirte Krieger, welche ſiegreich heimkehrend von Frauen begrüßt werden. Das 1606 in Rom aufgedeckte und nach dem erſten Beſitzer benannte Bild »die Aldobrandiniſche Hochzeit«, jetzt in der Vatikaniſchen Bibliothek bewahrt, zeigt in der Mitte die verſchleierte Braut, welcher die halbnackte Venus aufmunternd zuredet, links von ihr den harrenden Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Dienerinnen (No. **191**, 1). Natürlich hat ſich die antike Malerei nicht auf ſolche friesartige Compoſition beſchränkt. Daß den Alten auch perſpectiviſch vertiefte Darſtellungen bekannt, und auch rein maleriſche Effecte bei ihnen beliebt waren, zeigen die Landſchaftsbilder, unter welchen die 1848 auf dem Esquilin ausgegrabenen Odyſſeelandſchaften (No. **190**, 4) die berühmteſten ſind. — Die italiſchen Gemälde erſetzen nicht allein beiläufig die mangelnden Proben griechiſcher Kunſt, ſondern gelten in einzelnen Fällen als die freilich handwerksmäßig durchgeführten Nachbildungen älterer helleniſcher Originale. So wird z. B. das Iphigenienopfer aus Pompeji (No. **189**, 1), wenigſtens in Bezug auf eine Geſtalt, jene des Agamemnon, welcher in ſeinem Gram ſein Haupt verhüllt, um nicht den Tod der Tochter anſehen zu müſſen, auf ein Werk des *Timanthes* von Kynthos, eines Zeitgenoſſen des *Zeuxis* und *Parrhasios*, aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückgeführt. Io von Argos bewacht, während Hermes zu ihrer Befreiung heranſchleicht, in Pompeji und anſcheinend vollſtändiger in Rom (No. **188**, 6) gibt die Compoſition

des *Nikias* aus Athen, eines Zeitgenoſſen des Praxiteles, wieder. Auch von dem großen Moſaikbilde, welches den Fußboden in der ſog. Caſa del Fauno in Pompeji ſchmückte, 1831 ausgegraben wurde und jetzt im Muſeum zu Neapel ſich befindet (No. **189**, 2), der Schilderung des Sieges Alexanders des Großen bei Iſſos über Darius, muthmaßt man, daß es die Kopie eines älteren Bildes ſei, wenn es auch nicht von der apokryphen Malerin *Helena*, der Tochter eines Aegypters, herrührt. Die Ausführung des großen Bildes in einem anderen Materiale (das Original iſt gewiß nicht auf Moſaik berechnet geweſen) und die Uebertragung des Wandgemäldes auf den Fußboden deutet ſchon auf die decorative Verwerthung älterer Kunſtwerke hin. Und in der That ſind die Wandgemälde, namentlich jene in Pompeji und Herculanum, vorwiegend nur als Glieder eines umfaſſenderen Wandſchmuckes aufzufaſſen und gewinnen erſt in dieſem Zuſammenhange ihre künſtleriſche Bedeutung.

Von der Natur des antiken Hauſes wird das Weſen der inneren Wanddecoration bedingt und beſtimmt. Anſchauungen des erſteren bieten in reichem Maße die Ausgrabungen in Pompeji, im Jahre 1748, nachdem die campaniſche Stadt ſeit dem Jahre 79 n. Chr. unter einer ſieben Meter ſtarken Decke von Bimſteinſtücken (rapilli) und Aſche begraben lag, begonnen und mit wechſelndem Eifer und Erfolge bis zu dieſer Stunde fortgeſetzt. Das antike Haus, dem im Orient noch gegenwärtig üblichen nahe verwandt, ſteht in ſchroffem Gegenſatze zu dem nordiſchen Hauſe des Mittelalters und der ſpäteren Jahrhunderte. Im antiken Hauſe, auf der Entwickelungsſtufe, welcher die pompejaniſchen Häuſer (No. **14**, 7 u. 8) angehören, bildet der innere Hof den Mittelpunkt des Hauſes, auch bei der Zweitheilung oder Verdoppelung des Hauſes, wo die vordere Hälfte mit dem Atrium mehr dem Verkehre mit der Außenwelt, die hintere mit dem Periſtyl dem ſtillen Familienverkehr dient. Von dem Hofe empfingen die anſtoßenden Räume Licht und Luft. Die Glasfenſter, für die Anordnung und Einrichtung des nordiſchen Wohnhauſes von durchgreifender Bedeutung, fehlten. Damit war auch die Möglichkeit, große licht- und luftreiche geſchloſſene Räume, in denen das ganze Leben der Familie ſich abſpielt, zu ſchaffen, verwehrt, die Nothwendigkeit kleinerer halboffener Räume geboten. Auch die Verſchiedenheit des Baumateriales verdient Beachtung. Das pompejaniſche Haus iſt ein Steinhaus, das nordiſche Haus geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erſcheint in dem letzteren auch die innere Decoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiſte der Holzarchitektur gehalten, während gerade die älteſte Ausſchmückung pompejaniſcher Häuſer eine Nachahmung der Steinconſtruction zeigt. Die Wände wurden (nach Vorbildern, die bis in die alexandriniſche

Periode zurückgehen) mit Stucco überzogen, welches buntfarbige Marmortafeln nachbildet, dieſe in ſchöngefugten Schichten aufſteigen läßt und oben mit einem vorſpringenden Karnieße abſchließt. An die Stelle des Stucco tritt dann die Nachahmung der Marmorincruſtation in Farben. Auch die Säulen und Pfeiler, welche die Wandfelder trennen und Frieſe tragen, weiſen auf die architektoniſchen Fronten als Muſter der Wanddecoration hin. In der jüngeren Decorationsweiſe hört die Imitation der Marmortäfelung auf, und die Glieder verlieren den ſtrengen architektoniſchen Charakter. Die Wände werden in Felder getheilt; leichte verticale Zierglieder, welche immer mehr ſelbſt den Schein der Tragfähigkeit einbüßen und nur gemalt gedacht werden können, herrſchen vor. Selbſt jetzt waltet noch eine deutliche Beziehung auf die Conſtruction des Hauſes. Die kleinen Räume werden durch die Decoration ſcheinbar erweitert. Die zwiſchen den Feldern aufſteigenden architektoniſchen Glieder, unter einander durch luftige Bogen und dünne Frieſe verbunden, vertiefen ſich perſpectiviſch und gewähren dem Auge Durchblicke in die Ferne (No. **14**, 9 und No. **188**, 3). Zuweilen ſind auch auf den Mittelfeldern Gartenproſpecte gemalt, wodurch die Illuſion noch verſtärkt wird. Solche Durchſichten von dem Eingange durch das Atrium und das mit einer bloßen Brüſtungsmauer verſchloſſene Tablinum gab es auch in der Wirklichkeit, und es mag dieſer Umſtand auf die Vorliebe für perſpectiviſche Decorationsmalerei Einfluß geübt haben, welche ſchließlich die ganzen Wände bedeckt und die feſten Mauern ſcheinbar durchbricht.

Auf die Farbenwahl und Farbenſtimmung wirkte die Beleuchtung der Räume beſtimmend. Das vom Hofe durch die weiten Thüröffnungen einſtrömende Licht traf die unteren Wandtheile ſtärker als die oberen, demgemäß wurden die Farben von unten nach oben heller genommen. Der Sockel zeigt ſtets einen dunkeln, vorwiegend einen ſchwarzen Ton. Die mittleren Flächen erſcheinen bald einfarbig (monochrom) z. B. in gelb, bald in verſchiedenen Farbenfeldern, oder wenn die Felder ſelbſt in derſelben Farbe gehalten ſind, ſo wird doch für die Zwiſchenräume ein anderer Farbenton gewählt. Die am häufigſten in den Mitteltheilen vorkommenden Farben ſind Roth und ein ſattes Gelb, doch kommt auch Grün, Blau und Weiß vor. An den oberſten von den Hauptfeldern abgetrennten Wandtheilen iſt der weiße Grund, von welchem ſich eine zierliche Spielarchitektur abhebt, beſonders wirkſam. Die Ausführung des maleriſchen Schmuckes (auf naſſem, trefflich vorbereitetem Bewurfe, al fresco) offenbart verſchiedene Grade der Vollkommenheit, von einer guten Schule zeugt die ſtets glücklich erreichte Farbenharmonie. Durch weiße Trennungslinien, durch eingeſtreute kleinere ſchwarze Flächen werden ſchroffe Gegenſätze vermieden; an dem

einen Wandtheile dominirende Töne klingen leiſe in den anderen wieder, das richtige Verhältniß der Intenſität der Farbe zum Flächenmaße (je intenſiver die Farbe, deſto geringer ihre räumliche Ausdehnung) wird bei aller Freiheit, die ſich auch in dem Fehlen jeder Schablone kundgiebt, genau beobachtet. Die Felder bilden den Grund für die figürlichen Darſtellungen. Dieſelben ſind entweder ein untrennbarer Beſtandtheil der Decoration, wie die ſchwebenden Figuren und jene, welche das architektoniſche Gerüſte beleben (No. **188**, 3), oder ſie treten an die Stelle von Tafelbildern und werden vollſtändig eingerahmt. Beiſpiele derſelben, über alle Darſtellungskreiſe von mythologiſchen Schilderungen, Genrebildern, dramatiſchen Scenen bis zu landſchaftlichen Darſtellungen und zu Caricaturen ſich ausbreitend, ſind auf den Bogen No. **188—191** reproducirt. Sie unterſcheiden ſich nicht weſentlich von jenen, welche in Rom (No. **189**, 4) ausgegraben oder aufgedeckt wurden. Auf die Kunſt des ſpäteren Weltalters übten dieſe Wandgemälde keinen merklichen Einfluß. Die Form ließ ſich nicht vom Inhalte loslöſen, dieſer aber wurde bald unverſtändlich oder verpönt. Anders verhält es ſich mit der reinen Dekorationsmalerei, welche nicht nur in der altchriſtlichen Zeit fortgeſetzt, ſondern namentlich im 16. Jahrhundert als Muſter verehrt wurde. Dieſes gilt insbeſondere von der Deckendecoration mit ihrer Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern (No. **15**, 1). Auch die Moſaikmalerei, zunächſt zum Schmuck des Fußbodens verwendet, allmählich aber an den Wänden emporſteigend, feiert nach dem Untergange der antiken Kunſt noch ein langes Nachleben. Ohne Zweifel haben die Römer den Gebrauch des aus kleinen farbigen Steinwürfeln zuſammengeſetzten Moſaik zum Schmucke des Fußbodens der alexandriniſchen Periode entlehnt. Das berühmteſte Beiſpiel eines griechiſchen muſiviſchen Fußbodens ſtammt aus der Vorhalle des Zeustempels in Olympia (No. **5**, 19) und zeigt uns, daß damals noch der Charakter des Teppichs den Moſaikfußboden aufgeprägt war. Die alexandriniſche Periode mochte wieder ihre Vorbilder aus dem Oriente holen. Ein aſſyriſcher in Stein gravirter, offenbar incruſtirter Fußboden, ein anderer Bodenbelag aus glaſirten Thonplatten zuſammengeſetzt (No. **38**, 9) dürfen als die Vorläufer des ſpäteren Steinmoſaik gelten. Es war ein Fortſchritt in der techniſchen Virtuoſität, aber nicht ein ſtiliſtiſcher Fortſchritt, als man mit den dekorativen Teppichmuſtern brach und mit förmlichen Gemälden den Fußboden pflaſterte. Zu den berühmteſten Beiſpielen antiker muſiviſchen Kunſt gehören die Tauben im capitoliniſchen Muſeum (No. **190**, 3), in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und einem älteren Moſaikwerke des *Soſos* von Pergamos aus der alexandriniſchen Periode nachgebildet.

Im Inhalte und in den Formen geht die ſpätrömiſche Kunſt vielfach wieder auf die orientaliſchen Traditionen zurück. Damit bereitet ſie der reinen altklaſſiſchen Kunſt ein Ende, gewinnt aber muſtergiltigen Einfluß in der folgenden Periode, welche die Wurzeln des religiöſen Glaubens im Oriente beſitzt und auch (in dem byzantiniſchen Kaiſerthum) das politiſche Schwergewicht theilweiſe nach dem Orient verlegt. Die ſpätrömiſche Kunſt kehrt aber nicht allein auf den alten orientaliſchen Kulturboden zurück, ſondern dringt auch in die barbariſchen Länder des Nordens vor, hier neuen kräftigen Bildungsſamen ausſtreuend. Die römiſche Provinzialkunſt, ſowie ſie uns auf galliſchem Boden, am Rheine, an der Moſel, an der Donau, in England entgegentritt, kann ſich natürlich mit der hauptſtädtiſchen an Glanz und Reichthum nicht meſſen. Je weiter von Rom entfernt, deſto mehr ſchwindet der Kunſt das feine Formengefühl. Alles wird derber und gröber, ſo in der Architektur und Sculptur, wie in den Werken der Kleinkunſt. Kunſtgeſchichtlich beſitzt aber gerade die Provinzialkunſt eine große Bedeutung, da ihr vornehmlich die Rolle der Vermittlung, der Uebertragung der Tradition zufällt. Die ſpätantike, die römiſche Kunſt zeigt alſo eine Doppelſeite, gerade ſo wie ihr Nachleben in dem nächſten Weltalter eine Doppelſeite aufweiſt. Während die Antike in der byzantiniſchen Kunſt nur als eine Mumie fortdauert, hier ihr Grab findet, bedeutet ſie für die abendländiſchen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf welchen geſtützt ihre Kunſt langſam der Vollendung entgegenſchreitet. Gewiß iſt es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunſtweiſe nur nach dem Maße des Einfluſſes, welchen ſie auf ſpätere Geſchlechter übt, ſchätzt und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunſt eines jeden Volkes und einer jeden Periode iſt Selbſtzweck, ſie ſieht die Stufen hinter ſich, welche ſie bereits erklommen hat, ſie will aber und kann nicht als bloßer Uebergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeſchloſſene Charakter der Antike betont und ihr Weſen erſt dann begriffen, wenn man ſie im ausſchließlichen Dienſte des Hellenen- und Römerthums, als die Verklärung und Verherrlichung des helleniſchen und römiſchen Volksgeiſtes auffaßt. Dennoch erſcheint auch die andere Betrachtung, welche die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, beſonders vom hiſtoriſchen Standpunkte fruchtbar. Was iſt in dem Kunſtvermögen der ſpäteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwiſchen den Kunſtgattungen und den Zeiten unterſcheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf ſich des reichſten und

längſten Nachlebens rühmen. Die organiſche Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römiſchen Kaiſerreiches zerſtört, die Bauelemente blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe wurde ein großer Theil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und der folgenden Periode gelöſt. Die Bauſprache ſetzte ſich ſeitdem vornehmlich aus dem von der Antike überlieferten Baualphabete zuſammen. Die Säule, der Pfeiler, die mannigfachen Geſimſe und Glieder werden mannigfach umgeformt, den Kern der Geſtalt holte man regelmäßig aus der antiken Ueberlieferung. Dieſes gilt ſelbſt von einzelnen Baugliedern des gothiſchen Stiles, obſchon der letztere ſich ſonſt im ſchroffen Gegenſatze zur klaſſiſchen Architektur bewegt. Als fühlte aber die Phantaſie Scham und Reue über dieſe Entfremdung von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrſchaft der Gothik eine unwiderſtehliche Reaction zu Gunſten der antiken Architektur im Zeitalter der ſog. Renaiſſance, welche ſich am Schluſſe des 18. Jahrh. wiederholte, nachdem einige Menſchenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

Auch im Kreiſe der zeichnenden Künſte hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollſtändig verwiſcht. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunſt, die als Zauber gefürchtet wurde, erhielt ſich. Der Inhalt antiker Kunſtwerke wurde allerdings nicht mehr verſtanden; ſie waren allmählich ganz abgeſchliffen worden und wurden nur in dieſer abgeſchliffenen Form wiedergegeben. Auf ſolche Art haben ſich ſogar einzelne altorientaliſche Motive (der Baum zwiſchen zwei Löwen u. ſ. w.) erhalten. Es feſſelte das Auge die lebendige Darſtellung, welche aus eigenem Antrieb niemals gelang. Man kann ſicher ſein, wo in einer Landſchaft ſich antike Monumente erhielten — und die römiſche Provinzialkunſt verbreitete ſolche in die weiteſten Kreiſe — reizten ſie zur Nachahmung, mochte auch der Volksglaube in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerke erblicken. Die Formfreude fand immer wieder an ihnen eine Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, welche der Phantaſie mittelalterlicher Künſtler neue Nahrung zuführten. Arbeiten der Kleinkunſt wie z. B. Gemmen, Elfenbeinreliefs u. ſ. w., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigſten Muſter. Schwerlich machten ſich die Steinmetzen des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn ſie antike Werke nachbildeten, beſondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie ſahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger u. ſ. w., und wenn ſie der Inhalt reizte, wie bei Centauren, Sirenen u. a., ſo deuteten ſie denſelben um. Immerhin blieb auf dieſe Weiſe ein formaler Zuſammenhang mit der Antike beſtehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten ſich einzelne Gewandmotive und Eleme

des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römiſchen abſticht. So wenig aber dieſe neuerfunden wurde und trotz ihres Schnörkelweſens auf einen römiſchen Kern zurückgeführt werden muß, ebenſo beruhen die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition. Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike ſtoßen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabſtänden auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchſten Muſters, ſo in engeren Kreiſen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfaſſender Weiſe in der Renaiſſanceperiode. Man darf behaupten, daß die ganze Kunſt des ſpäteren Weltalters im Banne der Antike ſteht. Der Einfluß der letzteren beſchreibt Kurven, ſteigt und ſinkt abwechſelnd. Immer aber wenn die Phantaſie einer Auffriſchung, die Kunſt einer gründlichen Correktur bedarf, kehrt ſie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunſt, für welche die Antike ein leeres Blatt darſtellt, erſcheint wenigſtens für Europa vollkommen undenkbar.

Druckfehler.

Auf Bilderbogen Nr. 327 iſt die »Hekategruppe« irrthümlich mit Fig. 2 ſtatt mit Fig. 3 bezeichnet.

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE KUNST DES MITTELALTERS.

A. ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST.

1. Rom.

Die Gründung des oſtrömiſchen Kaiſerthums, der Zuſammenbruch des weſtrömiſchen Reiches, dieſe beiden weltgeſchichtlichen Ereigniſſe ſchneiden auch tief in die künſtleriſche Entwickelung unſeres Geſchlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaiſerſitzes nach Byzanz wurde das orientaliſche Element, welches ſich bereits in der ſpätrömiſchen Kunſt immer ſtärker in den Vordergrund gedrängt hatte, doppelt gekräftigt und blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weſtrömiſchen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germaniſchen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die hiſtoriſche Scene, eigenartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantaſie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe ſich dieſe Ereigniſſe vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römiſchen Welt durch das Chriſtenthum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunſtanſchauung gelegt. Die alten Gegenſtände künſtleriſcher Schilderung, die reiche Götterwelt, waren nun verpönt, die alten Cultusſtätten gemieden und gehaßt. Allerdings konnten die neuen Glaubensideale nicht ſofort Fleiſch und Blut gewinnen. Die Hand und das Auge verloren nicht gleich die ſeit Menſchenaltern herrſchenden Gewohnheiten, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Geſetzen beurtheilt. Immerhin wurde der antiken Kunſt der Boden entzogen. Das Handwerk bleibt noch ſeinem Weſen nach antik, die Vorſtellungskreiſe aber ſtehen zur Antike in mannigfachem Gegenſatze. Wo dieſelben nicht berührt werden, in dem techniſchen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung, bewahrt die Antike daher noch lange ihr Recht. Selbſt in der formalen Kompoſition, in der Gruppirung der Geſtalten, in der Wahl der Typen diente die über-

lieferte Kunſt zur Richtſchnur. Der „heidniſche“ Inhalt der Darſtellungen wird aber entweder zurückgewieſen oder wenigſtens ſo umgedeutet, daß er das Anſtößige verliert. Neuer chriſtlicher Inhalt füllt langſam und allmählich die Formen. In dieſer Weiſe tritt die altchriſtliche Kunſt auf. Sie erſcheint zunächſt bis zum vierten Jahrhundert noch unſicher in der Auffaſſung, der antiken Darſtellungsweiſe vielfach zugeneigt und den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beſchränkend. Das vierte und das fünfte Jahrhundert bilden eine Uebergangsperiode. Die Anerkennung des Chriſtenthums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunſtpflege, die officielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Sculptur in den Thätigkeitskreiſen der Künſtler zurück und lockerte ſich ſchon dadurch die Verbindung mit der Antike. Was die neue Reſidenz am Bosporus an plaſtiſchem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechiſchen Städten zuſammengeſchleppt. Bauten und Wandgemälde ließen ſich nicht übertragen. In dieſen beiden Künſten ſammelte ſich daher vorzugsweiſe die Thätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt ſich zu neuen Schöpfungen, unter welchen beſonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine ſchärfere Individualiſirung der Geſtalten, eine breitere Schilderung der Ereigniſſe und eine ſorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erſcheint dem Pompe und der ceremoniellen Pracht des höfiſchen Lebens zugänglich. Obſchon das orientaliſche Element ſich bereits vielfach geltend macht, ſo überwiegen doch noch die gemeinſamen Merkmale in der Kunſt Weſtroms und Oſtroms. Die vollſtändige Kulturſcheidung beginnt erſt im ſechſten Jahrhundert; zugleich verſiegen die bis dahin wenigſtens ſickernden antiken Quellen der Kunſtbildung. Erſt nach dieſer Zeit tritt die wahre byzantiniſche Kunſt auf den Schauplatz.

Die Katakomben ſind der früheſte Schauplatz der altchriſtlichen Kunſt. Mit dieſem von einer beſtimmten Localität vor den Thoren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Chriſten bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdiſche chriſtliche Begräbnißſtätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römiſchen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künſtleriſche Bedeutung weithin über alle anderen hervor. Ihr Urſprung geht vielleicht bis in das erſte Jahrhundert zurück. Im Gebrauch als Begräbnißſtätten blieben ſie bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts; doch wurden ſie ſchon im vierten Jahrhundert überwiegend als Heiligthümer angeſehen. Der Schmuck, welchen ſie ſeitdem empfingen, iſt ihnen nicht mehr ausſchließend eigenthümlich; für die

erſten drei Jahrhunderte dagegen bilden ſie faſt die einzige Quelle, aus welcher wir unſere Kenntniß altchriſtlicher Kunſt ſchöpfen.

Urſprünglich bis zu den Chriſtenverfolgungen im dritten Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen (No. **40**, 1), überhaupt dieſelben, da ſie unter geſetzlichem Schutze ſtanden, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdiſchen, in körnigem Tuffſtein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leichname der Gläubigen beigeſetzt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geſchloſſen und auf dieſen der Name, das Alter, der Todestag des Verſtorbenen, ein frommer Wunſch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmzweig u. ſ. w.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgſam legten die Hinterbliebenen zu den Todten mannigfache Gegenſtände: Lampen, Glasgefäße, Münzen u. a. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reicherem Schmuck bedeckt, mit Lichtöffnungen an der Decke verſehen wurden und ſpäter zu gottesdienſtlichen Verſammlungen dienten (No. **41**, 1, den ſog. Calixtkatakomben an der Via Appia mit Papſtgräbern aus dem dritten Jahrhundert entlehnt). In ſolche Krypten verlegte man gern die Gräber der Märtyrer, und in der That erſcheint in denſelben häufig ein Grab an der Schmalſeite in einer Niſche angebracht, in die Wand eingehauen, von einem Bogen überſpannt (Arcoſolium), mit beſonderer Sorgfalt hergeſtellt und vor den anderen ausgezeichnet (No. **40**, 7). Wichtiger als die bauliche Anlage, die natürlich ſtets beengt war und keine reiche Gliederung zuließ, iſt die maleriſche Ausſchmückung der Katakomben. Je älter dieſelbe, deſto mehr nähert ſie ſich der Antike, insbeſondere in den rein ornamentalen Theilen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der h. Lucina aus dem zweiten Jahrhundert (No. **40**, 2) den gleichen Charakter wie die römiſchen Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreiſe ſtrahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreisſegmenten ſtets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde ſich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man ſchärfer zuſieht und die Füllung des (halbzerſtörten) Mittelkreiſes durch das Bild des guten Hirten, oder dieſelbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechſelnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man ſich des Unterſchiedes von antiken Darſtellungen bewußt.

Auch in dem wenig ſpäteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Calixtkatakomben (No. **192**, 4), erinnert wenigſtens die allgemeine Eintheilung und das Einfügen landſchaftlicher Scenen an ältere Vorbilder. Antiker Formenſinn ſpricht ſich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der Figurenbilder aus, welche die Wände

der Katakomben ſchmücken, ſo z. B. in der Geſtalt des Moſes, welcher Waſſer aus dem Felſen ſchlägt (No. **192**, 1), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, der älteſten und ſchönſten erhaltenen Madonnenſchilderung aus der altchriſtlichen Periode. Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Geſichtes an die antiken römiſchen Frauen gemahnend, hält das nackte Chriſtuskind an der Bruſt. Vor ihr ſteht ein junger Mann, im bloßen Mantel ohne Tunica, mit halberhobener Rechten, während er in der Linken eine Rolle trägt, wahrſcheinlich der Prophet Jeſaias, welcher auf das neue Licht (über der Madonna befindet ſich ein Stern) in Israel hinweiſt.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder beſitzt allerdings nur einen untergeordneten künſtleriſchen Werth und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt ſich in denſelben bereits eine künſtleriſche Individualität aus. Am eheſten wird in den Deckenbildern die Compoſition einer feſten, überlieferten Kunſtregel unterworfen, eine das Auge anmuthende ſymmetriſche Anordnung der Geſtalten und Gruppen, ſo daß die gegenüberſtehenden einander auch formell entſprechen, beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erſcheinen nicht mit Rückſicht auf Raumgeſetze geordnet und architektoniſch gegliedert. Die Einzelbilder beſtehen meiſtens ſelbſtändig für ſich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtſchaft des Inhaltes erſetzt den formalen Zuſammenhang. Begreiflicher Weiſe ſpannen die Gegenſtände der Darſtellung und die Auffaſſung in ihrer Wiedergabe unſere Aufmerkſamkeit in hohem Grade. Belauſchen wir doch hier die erſten Aeußerungen einer nachmals ſo mächtigen und unermeßlich reichen Kunſt. Uns feſſelt die einfache Natürlichkeit der Schilderung verbunden mit der ſtrengen Beſchränkung auf das Weſentliche der Vorgänge. Gleichſam nur den Kern des Ereigniſſes führen uns die Bilder vor die Augen. Uns intereſſirt ebenſo ſehr, welche bibliſchen Erzählungen in den Vordergrund geſtellt, wie welche ausgelaſſen ſind. Denn aus der Bibel iſt vorwiegend der Inhalt der Darſtellungen geſchöpft, nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus wie Orpheus oder der den Sirenen widerſtrebende Odyſſeus im chriſtlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet ſich auf die Tendenz bei der Auswahl bibliſcher Scenen. Die Katakomben dienten als Begräbnißſtätte. Nichts lag näher, als ſolche Bilder hier aufzuſtellen, welche ſich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenſeitige Leben und die Unſterblichkeit beziehen, ſo eine ſepulcrale Bedeutung beſitzen. Beiſpiele von Befreiungen

und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft bot ſowohl das alte wie das neue Teſtament. Die kirchliche Lehre hat ſie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder dieſelben anſchaulich geſtaltet. Dieſem Kreiſe gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feueroſen, Suſanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus u. ſ. w. Auch die am häufigſten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (No. **192**, 2) muß in dieſem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verſtorbenen der Gemeinſchaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widdertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch gefördert, daß auch der letztere auf antiken (etruskiſchen) Graburnen angebracht wurde, alſo eine ſepulcrale Bedeutung beſaß. Nächſt der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geiſter nichts ſo mächtig, als die wunderbare Erſcheinung Chriſti auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeſchichte Chriſti, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologiſchen Beziehungen, die altteſtamentlichen Vorbilder für Chriſtus, wie z. B. Moſes, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreiſe einverleibt. Die Spendung der Taufe und des Abendmahles in den Krypten der Katakomben führte zur Darſtellung der Taufe Chriſti und des Liebesmahles, wenn man nicht im letzteren Falle die Deutung auf die Theilnahme am Male der Seligen, auf ein himmliſches Bankett vorzieht. Endlich kommen noch Porträtfiguren, wie z. B. jene des Todtengräbers oder Foſſors (No. **192**, 3), vor. Ob die ſo häufig wiederkehrende Geſtalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) ſtets auf die beigeſetzte Perſönlichkeit zu beziehen ſei und nicht auch als Allegorie der Kirche oder der befreiten Seele gefaßt werden könne, ſteht dahin.

Die altchriſtliche Plaſtik wird am reichhaltigſten durch die Sarkophagſculpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchriſtliche Rundbilder, Statuen erwähnt, doch ſtößt ihr chriſtlicher Urſprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, im 16. Jahrhundert bei Rom gefunden (No. **41**, 3), iſt nur der untere Theil alt. Der auf der Rückſeite des Stuhles eingegrabene Oſtercyclus zeigt allerdings chriſtlichen Inhalt, die dargeſtellte Perſönlichkeit war aber wahrſcheinlich ein römiſcher Rhetor. Ebenſo, meint man, iſt die Bronzeſtatue des h. Petrus in der Peterskirche (No. **41**, 2) aus einem Conſulporträt nachträglich umgearbeitet worden. (Die ſchönſte altchriſtliche Statue, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Muſeum in Conſtantinopel.) Jedenfalls zeigen die beiden erwähnten Statuen in der Geſammthaltung und in der Behandlung der Gewänder, mit

ſpätantiken Werken verglichen, keinen Unterſchied. Erſt in der Sarkophagſculptur regte ſich wenigſtens in der Compoſition ein ſelbſtändigerer Sinn. Die Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger ſind zwei Reihen übereinander gemeißelt; ſie ziehen ſich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaſter in verſchiedene Scenen gegliedert. Zu den berühmteſten Sarkophagen zählt der in den Vaticaniſchen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfecten Junius Baſſus († 359), von welchem No. **40**, 6 einen Theil der Vorderſeite wiedergiebt. Die Reliefs in dem abgebildeten Fragmente ſchildern in der oberen Reihe Chriſtus über dem Firmamente thronend, (er iſt wie auf dem zweiten Felde, wo er zwiſchen zwei Apoſteln ſteht, unbärtig, jugendlich dargeſtellt) und die Händewaſchung des Pilatus; unten Chriſti Einzug in Jeruſalem, Daniel in der Löwengrube und die Bedrohung Moſis durch die murrenden Israeliten. Ein anderer Sarkophag, in dem chriſtlichen Muſeum des Lateran (No. **40**, 3), zeigt in der Mitte in einer Muſchel die Bruſtbilder der Beigeſetzten. Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Scenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Petrus verleugnet Chriſtum (am Hahne kenntlich), Moſes empfängt die Geſetztafeln, Abrahams Opfer, die Händewaſchung des Pilatus; (unten) Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen und wird von den unzufriedenen Israeliten bedrängt, Daniel in der Löwengrube, Hiob, Heilung des Blindgeborenen durch Chriſtus und die wunderbare Speiſung. Daß zuweilen bloß ſymboliſche Darſtellungen (Tauben, Kreuz) den Sarkophag ſchmücken, zeigt das Fragment eines Ravennatiſchen Sarkophags (No. **42**, 7). Nicht nur in Italien, ſondern auch in Gallien (beſonders ſchöne und zahlreiche Sarkophage beſitzt Arles) und auf deutſchem Boden (No. **40**, 5) waren Sarkophage im Gebrauche.

Das Maß künſtleriſcher Vollendung erſcheint an den Sarkophagsculpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach ſind ſie bloße Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung der Gruppen die Rückſicht auf formale Kunſtregeln. An die Ecken wurden gern ſolche Scenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abſchließenden Charakter beſitzt, wie z. B. der Felſen, aus welchem Moſes Waſſer ſchlägt, der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, ſo werden demſelben rechts und links regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Geſetztafeln durch Moſes angereiht, weil dann für die Hand Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, Köpfe verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen ſelbſt, regelmäßig aus drei Figuren beſtehend, haben keine feſte Ordnung, wiederholen ſich ſo häufig,

daß man auf eine rein äußerliche Zuſammenſetzung, auf das Vorhandenſein einer gemeinſamen Vorlage ſchließen darf, aus welcher die Steinmetzen, ähnlich wie die römiſchen Sarkophagarbeiter, die verſchiedenen Scenen entlehnten. Wir denken an zuſammenfaſſende bildliche Darſtellungen der bibliſchen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in welchen Wort und Illuſtration ſich gegenſeitig ergänzten und aus welchen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die ſpäteren Miniaturmaler, ſchöpften. Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeon (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts. Die 49 Tetraſtichen (24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Teſtamente) ſind offenbar als erläuternde Unterſchriften von Bildern zu faſſen. Sie beziehen ſich ſchwerlich auf Wandgemälde, ſondern auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künſtlern als Vorlagen dienten. Für die Auswahl der Scenen zu Sarkophagreliefs war die Beſtimmung der Sarkophage maßgebend. Die Mehrzahl derſelben beſitzt eine ſepulcrale Bedeutung, verſinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und ſtimmt in auffallender Weiſe mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagſculpturen wie in den alten Katakombengemälden erſcheint die Darſtellung der Paſſion ausgeſchloſſen. Die früheſte Beſchreibung eines Kreuzigungsbildes (Chriſtus zwiſchen den beiden Schächern) findet ſich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher ſich vielleicht der Holzſchnitzer an der Thüre in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem 5. Jahrhunderte, richtete.

Neben den Sarkophagſculpturen bilden Werke der Kleinkunſt, wie die mit dem Monogramm Chriſti (No. **41**, 5), der Geſtalt des guten Hirten, der Orantin u. ſ. w. geſchmückten Thonlampen, Goldgläſer mit figürlichen Darſtellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchriſtlichen Kunſt. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geſchmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Perſonen von Conſularrang beſchenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch ſolche zu den öffentlichen Spielen ein. Eine Probe dieſer vielfach noch erhaltenen Conſular-Diptychen liefert No. **41**, 4, die untere Hälfte der Schauſeite eines Diptychons darſtellend, eine Löwenhetze, während auf der oberen (nicht reproducirten) Hälfte der Conſul Areobindus abgebildet erſcheint, in ſeiner Amtstracht, die „mappa“, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Hand. Die chriſtliche Kirche ver-

wendete ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohlthäter der Kirche, der Verſtorbenen in denſelben zu verzeichnen, welche ſodann bei dem Gottesdienſte verleſen wurden. Auch für die Herſtellung kirchlicher Geräthe bediente ſie ſich des Elfenbeins. Eine Rundbüchſe aus frühchriſtlicher Zeit, zugleich ein Zeugniß des noch vorwaltenden antiken Formenſinnes, bewahrt das Berliner Muſeum. Die Reliefs, in der Abbildung (No. **42**, 1) abgewickelt, ſtellen den unbärtigen Chriſtus auf dem Throne von den Apoſteln begleitet und ihm gegenüber das Opfer Iſaaks dar.

Erſt nachdem der Gottesdienſt feſte Formen und die chriſtlichen Gemeinden eine ſcharfe Gliederung gewonnen hatten, empfing auch das Kirchengebäude ein beſtimmtes, geſetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden ſchon frühzeitig gottesdienſtliche Verſammlungen gehalten. Wir wiſſen von Zuſammenkünften in Privathäuſern angeſehener Gläubigen. Auch in den Katakomben wurden Cultusräume eingerichtet, Kapellen, an welchen man die für die Trennung der Geſchlechter geübte Vorſorge — zwei Gemächer, das eine für die Männer, das andere für die Frauen beſtimmt, wurden durch einen mittleren Gang auseinander gehalten — und die Ausbildung der ſpäteren Chortheile, des halbkreisförmigen gewölbten Abſchluſſes an der Schmalſeite (Apſis), mit dem Biſchofsthrone in demſelben, beobachtet. Der für die Gemeinde beſtimmte Raum war hier natürlich beſchränkt. Erſt in dem Conſtantiniſchen Zeitalter (4. Jahrh.) wurden dieſe Theile der kirchlichen Anlagen vollſtändig ausgebildet. Kaiſer Conſtantin befahl die Bethäuſer zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die chriſtlichen Kirchen der Name Baſilika vorherrſchend, während ſie früher Dominicum hießen. Vielleicht hängt der neue Name mit der von Conſtanſtin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch ſich ihre Geſtalt änderte, zuſammen. Der Name Baſilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Baſiliken der römiſchen Fora, die Markt- und Gerichtshallen in Kirchen umgewandelt oder doch wenigſtens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erſtere Meinung iſt völlig unhaltbar, da die Marktbaſiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung chriſtlicher Baſiliken ihren urſprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Anſicht kann nur in ſtärkſter Beſchränkung gelten, zumal da es auch in den vornehmen Privathäuſern und Paläſten (vgl. No. **13**, 6) Baſiliken gab, überhaupt in den Privathäuſern Räume, die ſog. oeci nachgewieſen wurden, welche den Baſiliken ähnlich waren und zur Aufnahme einer größeren Menſchenzahl ſich eigneten. Am eheſten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über den niedrigeren Seitenhallen auf die forenſiſche

Baſilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.

Altchriſtliche Baſiliken haben ſich nicht unverſehrt bis auf unſere Tage erhalten. Die beiden größten römiſchen Stiftungen des vierten Jahrhunderts, die Peterskirche und die St. Paulskirche, ſind, jene vollſtändig, dieſe bis auf einen geringen Bruchtheil von der Erde verſchwunden. Ueber die Beſchaffenheit der alten Peterskirche belehren uns Zeichnungen (No. **44**, 1 u. 2), die Paulskirche iſt nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden (No. **44**, 3 u. 4). Aber auch, als ſie noch aufrecht ſtanden, zeigten ſie vielfach Spuren der ſchmückenden Thätigkeit, welche faſt alle Jahrhunderte mit beſonderer Vorliebe den ehrwürdigſten Werken chriſtlicher Kunſt zuwendeten. Ueber die urſprüngliche Geſtalt der altchriſtlichen Baſiliken belehren uns am beſten Bilder derſelben auf Sarkophagen und namentlich ein bronzener Lampenträger in der Geſtalt einer Baſilika, welcher in Afrika gefunden wurde.

Die Durchſchnittsform der altchriſtlichen Baſilika, wie ſie beſonders in Rom im vorigen Jahrtauſende feſtgehalten wurde, läßt ſich in folgenden Zügen zuſammenfaſſen. Dem Baue trat (ſpäter gewöhnlich nach Weſten) ein Vorhof — atrium — vor, vierſeitig, mit der Baſilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen — cantharus — für die Abwaſchungen der Gläubigen verſehen. Der Vorhof führte in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptſchiff und niedrige Seitenſchiffe getheilt war. Das Mittelſchiff ſchloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab, jenſeits deſſen ſich die Apſis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Biſchofsſitze und der Prieſterbank öffnete. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über ſich, bald durch Bogen verbunden, trugen die Obermauer des Mittelſchiffes, welches, wie die Seitenſchiffe, mit einer flachen Holzdecke gedekt war. Zuweilen ſah man (doch gewiß noch nicht in der altchriſtlichen Zeit, ſondern erſt in den ſpäteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachſtuhl; in einzelnen Fällen ſchob ſich zwiſchen Apſis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauſes hinausragend. Thurmanlagen waren in der früheſten Periode der chriſtlichen Baukunſt nicht üblich. Sie kommen ſchwerlich vor dem ſiebenten Jahrhunderte vor, haben überhaupt erſt in der nordiſchen Architektur eine reiche Ausbildung gewonnen. Von den römiſchen Baſiliken, welche wenigſtens theilweiſe aus der altchriſtlichen Zeit ſich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in

Laterano, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura intereſſirt in konſtruktiver Beziehung beſonders die klein Kirche S. Praſſede (No. **44**, 6). Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer geſpannte Bogen zur beſſeren Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit iſt ſchon der einfache Baſilikenſtil verlaſſen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, der allerdings nicht in Rom weiterſproßte, in der Architektur des Mittelalters ſonſt aber eine fruchtbare Entwickelung fand.

Beſſer als die Innenanſichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente (No. **44**, 8) über die innere Einrichtung der Baſilika. S. Clemente iſt nicht mehr die urſprüngliche Kirche; dieſe hat ſich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verſchüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerſtörung des ganzen Stadttheiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden ſich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In dieſen trug man viele bewegliche Gegenſtände aus der verlaſſenen älteren Kirche über und ſtellte ſie in gleicher Weiſe wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieſer jüngſten Baſilika der alterthümlichſte Schein verliehen. Im Mittelſchiff iſt durch niedere Schranken (cancelli) ein Raum für die Sänger, die niedrige Geiſtlichkeit abgeſondert, ein niederer Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ableſen der Evangelien und Epiſteln, verbunden waren. Neben dem Ambo ſtand häufig ein reich geſchmückter Leuchter, beſtimmt, die Oſterkerzen zu tragen. Der Altar in der Tiefe des Mittelſchiffes erhob ſich, beſonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, auf mehreren Stufen. Ihn bedeckte, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ciboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen Apſis hatten der Biſchof und die höhere Geiſtlichkeit ihre Sitze.

Entbehrte auch das Aeußere der altchriſtlichen Baſiliken nicht vollſtändig des Zierraths (Spoletaner Kirchen des fünften Jahrh. zeigen z. B. plaſtiſch dekorirte Thüren und Fenſter), ſo blieb doch das Innere derſelben der Hauptſchauplatz der ornamentalen Künſte. Hier ſammelten ſich bald koſtbare Geräthe, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hoſtienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche ſpannten ſich an den Wänden. Den reichſten Schmuck empfingen die Räume der Baſiliken durch die Moſaikmalerei.

Dieſelbe war in der römiſchen Kaiſerzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits in den Katakomben verwendet und fand nun in den Baſiliken ſeit Conſtantin eine ſo eifrige Pflege, daß ſie geradezu als typiſch für die altchriſtliche Zeit gilt. Den Fußboden

und theilweiſe auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zuſammengesetzte gemuſterte Platten (opus teſſelatum), an den Oberwänden, an Bogen und Niſchen glänzten Ornamente und Figuren, welche aus farbigen Steinwürfeln und Glasſtiften, die im Mörtel hafteten, gebildet wurden. Der Goldgrund, von welchem ſich die Figuren abheben, erſcheint meiſtens ſo hergeſtellt, daß Metallblättchen zwiſchen zwei Schichten Glas gelegt und dieſe dann zuſammengeſchmolzen wurden.

Die Moſaikmalerei iſt feſten und engen Schranken der Wirkſamkeit unterworfen. Schon die Theilung des Werkes, die mechaniſche Uebertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand und in Farben — denn der Moſaikarbeiter componirt in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials iſt dem freien Zug der Linien, den leiſen Uebergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Moſaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vortheile. Sie iſt dauerhafter, in dieſem Sinne monumentaler, als jede andere Art maleriſcher Technik. Die mangelnde Fähigkeit für Detailſchilderung wird kaum wahrgenommen im Angeſicht der einfachen, großen Geſtalten, die in majeſtätiſcher Ruhe beharren und gleich Viſionen wirken. Der viſionäre Schein iſt es vor allem, welcher die Moſaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichriſts und des himmliſchen Jeruſalem erfüllten Volksſtimmung der altchriſtlichen Jahrhunderte ſtempelt.

Ueber die Anordnung der Moſaiken in den Baſiliken gibt die Anſicht des Inneren der St. Paulskische (No. **45**, 1) Auskunft. Den Triumphbogen ſchmückt das Bruſtbild Chriſti, dem ſich oben die Evangeliſtenzeichen, weiter unten Engel und die 24 Aelteſten der Apokalypſe (Cap. 4, Vers 6—10), Kronen vor den Stuhl Chriſti werfend, anſchließen. Noch tiefer ſind die Geſtalten der Apoſtelfürſten gezeichnet. An dem Gewölbe der Apſis treten uns Chriſtus zwiſchen Heiligen thronend und darunter die Apoſtel entgegen. Allerdings fällt dieſes Apſismoſaik in eine viel ſpätere Zeit (13. Jahrh.), während die Bilder am Triumphbogen dem fünften Jahrhunderte angehören. Doch geht die Compoſition auch des Apſisbildes offenbar auf ältere Vorbilder zurück, und die Vergleichung mit dem Apſismoſaik in S. Cosma und Damiano am römiſchen Forum (No. **192**, 6) aus den Jahren 526—530 zeigt die Aehnlichkeit der Anordnung und die Verwandtſchaft des Stiles, ſoweit die immer zunehmende Verarmung und Rohheit des künſtleriſchen Geiſtes eine ſolche zuläßt. Denn es beſitzt die altchriſtliche Kunſt in Rom ein Doppelgeſicht. Während ſie auf der einen Seite die antiken Formen in das folgende Weltalter hinüberleitet, läßt ſie auf der anderen

Seite, da ein neuer auffriſchender Zug zunächſt nicht hinzutritt, dieſelben allmählich erſtarren und den ganzen Kunſtſinn erſterben. Daher ſind die Denkmäler der Malerei, je näher ſie der antiken Zeit ſtehen (z. B. die reſtaurirten Moſaiken in S. Pudentiana in Rom aus dem Ende des 4. Jahrh. und jene in S. Sabina aus dem 5. Jahrh.), deſto vollkommener.

2. Oströmiſches Reich.

Die Verbindung mit dem Reichsſitze, die Anſiedlung in Rom übte auf die Geſtaltung und Entwicklung des Chriſtenthums den mächtigſten Einfluß. Indem es ſich in Rom herrſchend machte, wurde es Weltreligion. Auch das Schickſal der Kunſt wurde dadurch entſchieden und derſelben ein vorwiegend römiſches Gepräge aufgedrückt, wobei die Bedeutung des griechiſchen Elementes, welches ſich bereits in der kirchlichen Sprache offenbarte, und die Einwirkung des Orientes auf die Symbolik (Fiſch) nicht überſehen wird. Kein Zweifel, daß in den orientaliſchen Provinzen des Reiches mindeſtens eben ſo früh wie in Rom chriſtliche Gemeinden erſtanden und kirchliche Anlagen in die Höhe ſtiegen. Aber erſt ſeit der Uebertragung des Kaiſerſitzes nach Conſtantinopel (330) erſtarkte der Cultureinfluß des Orients. Es iſt bei der Zerſtörung gerade der älteſten Denkmäler und der noch nicht vollſtändigen Durchforſchung der ſyriſchen und kleinaſiatiſchen Landſchaften nicht leicht, im Einzelnen den Einfluß nachzuweiſen, welchen die Ueberlieferungen der älteren Kunſt, die Eigenart des Landes auf die oſtrömiſche Kunſt des vierten bis ſechſten Jahrhunderts ausübten. Betrachtet man z. B. den Pfeiler und den Bogenanſatz (No. **45**, 7) von der ſogenannten goldenen Pforte in Jeruſalem, welche zu dem heiligen Bezirke der Mohamedaner (Harâm eſch-Scherif), wo ſich ehemals der Zionstempel erhob, führt, dieſe ſcharf gezackten, ſpitzen Blätter, ſo erkennt man ſofort eine der helleniſch-römiſchen Weiſe fremde Behandlung des Ornaments. Dieſe Laubzeichnung ſteht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer ſyriſchen Kirche (No. **45**, 9) deutlich wieder. Von der Baukunſt im inneren Syrien beſitzen wir erſt ſeit wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabiſche Stämme wanderten im erſten chriſtlichen Jahrhunderte nach dem Norden und ſiedelten ſich in dem Haurângebiete (ſüdlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghaſſaniden, bald von chriſtlicher Cultur durchſtrömt, erhielt ſich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabiſcher Wanderſtämme zuſammen und gerieth voll-

kommen in Vergeſſenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, ſowohl aus der heidniſchen Zeit wie aus der altchriſtlichen, haben ſich aber in großer Zahl und merkwürdig unverſehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Haurân, durchgängig vulkaniſcher Boden, iſt ebenſo holzarm, wie reich an leicht zu bearbeitendem Geſtein (Dolerit). So bildete ſich hier naturgemäß ein Steinbau aus, welcher auf Gliederung und Formen Einfluß übte. In Steinhöhlen wohnte ſeit urdenklichen Zeiten die Bevölkerung. Als man zu Freibauten ſchritt, wurden behauene Steinbalken ohne Mörtel auf einander gelegt; Steinplatten, von Pfeilern oder Conſolen getragen, bilden die Decke, ſelbſt die Thüren des Erdgeſchoſſes werden durch ſteinerne Flügel geſchloſſen. Aus Stein ſind die Bänke im Innern, die Schränke, ſelbſt die Leuchter. Selbſtverſtändlich wurde auch bald der Steinſchnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäuſern kommen im Haurân Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römiſcher, Baſiliken und Klöſter aus chriſtlicher Zeit vor. Durchaus verwandt mit den Bauten im Haurân iſt eine zweite ſyriſche Baugruppe weiter nördlich zwiſchen Hama und Aleppo. Derſelben ſind die Proben der Architektur Centralſyriens auf Bogen No. **45**, 6 u. 8 entlehnt. Von der dreiſchiffigen Baſilika von Turmanin ſehen wir die Faſſade mit der offenen Säulenhalle über dem Portal und den Thürmen zur Seite, von der gleichfalls dreiſchiffigen Kirche von Qualb-Luzeh die halbkreisförmige Apſis, an welcher namentlich die auf einander geſtellten Säulen auffallen. Ein unmittelbarer Zuſammenhang zwiſchen der mittelſyriſchen Architektur und der oſtrömiſchen Kunſt iſt nicht nachweisbar; doch erſcheinen folgende Momente bedeutſam: Auch in der oſtrömiſchen Architektur lebt ein Steinſtil, weſentlich auf das Material des Steines berechnet und daher durch Bogen und Wölbungen ausgezeichnet, gerade durch jene Elemente, die in der orientaliſchen Baukunſt vorgebildet wurden; hervorragende byzantiniſche Baumeiſter entſtammen aſiatiſchen Provinzen; in noch reicherem Maße gilt dieſes von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, welche die byzantiniſchen Kaiſer ſeit Conſtantin in Paläſtina errichteten, und endlich iſt eine gewiſſe Verwandtſchaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Geſimſen und Kapitälen (vgl. No. **42**, 8) zwiſchen den ſyriſchen Werken, die ſelbſt wieder auf eine ältere jüdiſch-phöniziſche Kunſt zurückgehen, und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.

Die oſtrömiſche Architektur ging nicht urſprünglich gleich von einem beſtimmten Bautypus aus. Die Baſiliken fanden anfangs auch im oſtrömiſchen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Decorationsformen ein Muſter in den Vordergrund, welches in der byzantini-

ſchen Kunſt und weiterhin in allen von Oſtrom im Glauben und in der Cultur abhängigen Landſchaften die Alleinherrſchaft behauptete. Es läßt ſich am beſten als Centralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war ſchon im früheren Weltalter, wie das Beiſpiel des römiſchen Pantheon zeigt, im Gebrauch. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die altchriſtliche Zeit. Die Grabkapelle der Tochter Kaiſer Conſtantins vor der Porta Pia in Rom (No. **45**, 5) iſt ein Rundbau, in welchem 24 gekoppelte oder gepaarte Säulen die mittlere Kuppel tragen. Eine centrale Anlage empfahl ſich überhaupt für Grabkapellen und Taufkapellen (Baptiſterien). Als ein Baptiſterium gilt deßhalb die alte Kirche S. Maria zu Nocera de' Pagani bei Neapel (No. **45**, 2). Aber auch wenn dieſe beſondere Beſtimmung nicht dafür ſprach, griff man nicht ſelten zur Rundform und zum Kuppelbaue; ſo bei der Kirche S. Stefano rotondo in Rom (No. **45**, 4), doch hier mit flacher Decke, und bei der Kirche S. Lorenzo in Mailand (No. **45**, 3), vorausgeſetzt, daß wir es hier mit einem altchriſtlichen Kirchenbau und nicht mit einem römiſchen Werke zu thun haben. Dennoch erreicht erſt in der oſtrömiſchen Architektur ſeit dem ſechſten Jahrhundert der Kuppelbau eine hervorragende kunſtgeſchichtliche Bedeutung. Die Conſtruction der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bautheile werden mit ihr in eine engere und feſtere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meiſtens quadratiſchen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwiſchen die Bogen eingeſchoben ſind, hier den Raum ausfüllen und der geſchloſſenen Rundung näher bringen, ruht ein Geſimskranz, über welchem ſich die gewöhnlich flach geſpannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandniſchen ſind beſtimmt, theils dem Druck der Kuppel Widerſtand zu leiſten, theils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In dieſem feſt gegliederten Syſtem von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die ſich der Flächendecoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beſchränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberſtock des Umganges, welcher ſich an den höheren Kuppelraum anſchließt, oder ſind innerhalb der größeren Bogen aufgeſtellt. An der Bildung der Säulenkapitäle erkennt man am beſten die Stilwandlung. Selbſt da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde (No. **42**, 6 u. 8), ging doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren. Gemeinhin erſcheint aber das byzantiniſche Kapitäl (No. **43**, 6, 7 u. 9) als ein abgeſchrägter Steinwürfel, deſſen Seiten an den Rändern von einem flachen Or-

namente eingerahmt, im mittleren Felde von einer ohne alles Naturgefühl gezeichneten Ranke überzogen ſind.

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptſtadt fällt in die Regierung Juſtinians (527—565). Ihr entſtammen ſowohl die kleine Kirche des h. Sergius in Conſtantinopel (No. **43**, 8) wie das prunkvollſte und großartigſte Werk der byzantiniſchen Kunſt, die Sophienkirche. Ihre Anfänge gehen auf Kaiſer Conſtantin zurück. Nach einem Brande 532 wurde ſie von *Anthemios* von Tralles und *Iſidor* von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer Vollendung 537 ein Erdbeben die Kuppel zerſtört hatte, noch unter Juſtinian wieder hergeſtellt. Die urſprüngliche Geſtalt wird durch ſpätere Anbauten z. B. Minarets arg verdeckt (No. **43**, 1), und auch die innere Ausſtattung wurde durch die Verwandlung in eine Moſchee zerſtört. Ein ſtattlicher, von einer Säulenhalle umſchloſſener Hof führte zu einer doppelten Vorhalle. Das Innere (die linke Hälfte des Grundriſſes [No. **43**, 2] bezieht ſich auf das untere, die rechte auf das obere Stockwerk) empfängt das charakteriſtiſche Gepräge durch die mächtige bis zur Höhe von 179 Fuß über dem Boden emporſteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und öſtlich und weſtlich von Halbkuppeln begrenzt wird. In die Halbkuppeln ſchneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der mittlere Raum ſich namhaft erweitert. Wie ausſchließlich derſelbe aber als der weſentliche, allein ausdrucksvolle Theil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, welche durch vorſpringende, zur Unterſtützung der Kuppelgewölbe beſtimmte Pfeiler begrenzt werden. Die Pfeiler ſchnüren ſie ein und nehmen ihnen den Charakter der Nebenſchiffe. Der Längendurchſchnitt der Kirche (No. **43**, 3) lehrt die Höhengliederung kennen und deutet wenigſtens die innere Ausſchmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Muſtern geordneten Steinen, ſowie die Moſaikmalerei an den oberen Flächen an. Von den erhaltenen Moſaikbildern in der Sophienkirche dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Juſtinians angehören; wie denn überhaupt die Summe der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem altchriſtlichen Oriente äußerſt gering iſt. (Moſaiken in den ſpäter in Moſcheen umgewandelten Kirchen des h. Georg und der h. Sophia in Salonichi). Einigen Erſatz bieten dafür ausführliche Bilderbeſchreibungen kirchlicher Schriftſteller (h. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrh.), aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch decorative Malereien, Pflanzen und Thierdarſtellungen beliebt waren, daß aber außerdem hiſtoriſche Schilderungen aus dem alten und neuen Teſtamente, die letzteren bereits das ganze Leben Chriſti umfaſſend, an den Wänden Platz fanden. Weitere Aufklärung über die Kunſtzuſtände im oſtrömiſchen Reiche danken wir den griechiſchen illuſtrirten Han-

ſchriften aus dem 6. Jahrhundert (Fragment eines Evangelarium in Roſſano in Calabrien, Fragment der Geneſis und das Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, ein ſyriſches Evangelarium vom J. 586 in der Laurentiana in Florenz). Die hohe Bedeutung der heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausſtattung einzelner Handſchriften und den Eifer, mit welchem die übrigens ſchon im klaſſiſchen Alterthume gepflegte Büchermalerei, ſpäter Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wird auch zunächſt der Maler von der Abſicht, die im Texte beſchriebenen Ereigniſſe deutlich wiederzugeben geleitet, ſo verrathen doch einzelne Züge die fortdauernde Herrſchaft einer guten alten Kunſttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Gewänder, die Geberden der einzelnen Geſtalten; der antiken Kunſt iſt auch die Einflechtung allegoriſcher Figuren zur Verſinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die Beigabe von Perſonificationen zur Verdeutlichung der Oertlichkeiten entlehnt.

3. Ravenna.

In enger Beziehung zu der oſtrömiſchen, vorwiegend vom Hofe gepflegten Kunſt ſtehen die Bauwerke von Ravenna. Das fünfte Jahrhundert führte dieſen alten Hafenplatz in die Reihe der Hauptſtädte des Reichs ein und ließ hier eine Kunſtthätigkeit aufblühen, die noch im ſechſten Jahrhundert ſich lebendig erwies. Als Reſidenz des Kaiſers Honorius und ſeiner Schweſter Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Oſtgothenkönigs Theodorich (ſeit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten, Baſiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palaſte geſchmückt. Schon bei dieſen älteren Werken beobachtet man mannigfache Abweichungen von dem gleichzeitigen altchriſtlichen Stile Roms. Die Grabkirche der Galla Placidia (S. Nazaro e Celso) erſcheint in der Form des lateiniſchen Kreuzes errichtet; die Wirkung im Innern wird ausſchließlich durch den maleriſchen Schmuck beſtimmt, eine architektoniſche feinere Gliederung fehlt. An dem mit einen rieſigen Steinblocke geſchloſſenen Grabmale Theodorichs ſind die einzelnen Bauglieder, z. B. Geſimſe, bis zur Unkenntlichkeit bereits verwildert. Die Baſilika S. Apollinare nuovo aus der Zeit Theodorichs (No. **42**, 9) zeigt in der Bildung der Kapitäle und Kämpferaufſätze Anklänge an die oſtrömiſche Bauweiſe. Die Säulen ſind durch Bogen verbunden, die Gliederung (in Stucco) aber ſteht noch unter dem Einfluſſe der antiken Architektur. Die Baſilika S. Apollinare in Claſſe (der Hafenſtadt Ravenna's), eine Stiftung des ſonſt unbekannten Julius Argentarius (534—549) bringt uns eine weitere Entwickelung

des Bauſtiles vor die Augen. Die äußeren Mauerflächen (No. 42, 4) erſcheinen durch Flachbogen und Backſteingeſimſe (No. 42, 5) belebt; der Altarraum (No. 44, 5) erhebt ſich auf mehreren Stufen über das Mittelſchiff. Die Kirche S. Vitale endlich (No. 43, 4 u. 5) iſt ein von der Kuppel gekrönter Polygonalbau. Die Bauzeit: 526—547 fällt mit jener der verwandten Kirche des h. Sergius in Conſtantinopel zuſammen. Holte hier der ravennatiſche Baumeiſter ſein Vorbild, oder haben wir ein älteres gemeinſames Vorbild anzunehmen?

Acht Pfeiler, im Achteck geſtellt, tragen die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohltöpfen conſtruirte Kuppel. Ein gleichfalls achtſeitiger Umgang ſchließt ſich an den Kuppelraum an und öffnet ſich im Doppelgeſchoß gegen den letzteren in der Weiſe, daß zwiſchen die Hauptpfeiler im Halbkreiſe zurückweichende Säulen geſtellt ſind, welche das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch die Bodenbeſchaffenheit bedingt.

In allen Ravennatiſchen Kirchen bilden die Moſaikgemälde, welche an den Kuppeln, Gewölben und Wänden ſtrahlen, den Hauptſchmuck. Die älteren Moſaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptiſterium (S. Giovanni in Fonte) und in der Grabkapelle der Galla Placidia, lehnen ſich noch unmittelbar an die altchriſtlichen Werke Roms an und theilen mit dieſen die Anklänge an die Antike, ſo im Ornamente, in der Zeichnung der Gewänder und in den Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle uns erhaltenen Werke in dieſer Hinſicht überragend, ſind die Moſaiken im Baptiſterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes das Bild der Taufe Chriſti, weiter unten in Streifen Apoſtel und Heilige zwiſchen Rankenwerk und phantaſtiſchen Architekturen. Eine merkliche Stiländerung wird dagegen in den ſpäteren Moſaiken (S. Apollinare nuovo, S. Vitale, S. Apollinare in Claſſe) beobachtet. Die Erweiterung des Darſtellungskreiſes feſſelt am meiſten das Intereſſe. Zu Huldigungsſcenen, Prozeſſionen treten noch hiſtoriſche Schilderungen aus dem alten und neuen Teſtamente hinzu, die letzteren zum Theile noch in der kurzgedrängten Faſſung, wie auf den Sarkophagreliefs. Der Eindruck dieſer Moſaiken iſt ungleich weniger harmoniſch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunſtvermögens und Erblaſſen der antiken Erinnerungen wahr. Auf der anderen Seite iſt gerade um die Mitte des vorigen Jahrtauſends der chriſtliche Geſtaltenkreis beinahe vollſtändig feſtgeſtellt worden. Nicht gering waren die Schwierigkeiten, dieſelben in maleriſche Formen zu bannen. Neue Empfindungen, neue Charaktere tauchten auf; ehe aber noch der rechte Ton der Erzählung und der richtige Aus-

druck der Charaktere gefunden war, mußte die äußerliche Schilderung der Ereigniſſe und der grobe Schein des Porträtmäßigen genügen. An ſich war der Uebergang von der ſymboliſchen Kunſt (z. B. der gute Hirte) zur hiſtoriſchen ein großer Fortſchritt, er wurde aber zunächſt mit dem Verluſte der Formenſchönheit erkauft. Auch wenn die Verwilderung des Schönheitsſinnes, die Folge der Verarmung und der politiſchen Zuchtloſigkeit, nicht ſo arg um ſich gegriffen hätte, ſo würden ſich die antiken Ueberlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwieſen haben. In ähnlicher Weiſe ging auch die Reinheit und Schönheit der römiſchen Sprache zu Grunde. Eine ausgelebte Kunſt miſcht ſich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten und weckt ſo den Eindruck des halb Ueberreifen, halb noch Ungelenken, den wir aus den Moſaiken des fünften und beſonders ſechſten Jahrhunderts empfangen. Dazu kommt noch die Einwirkung der byzantiniſchen Hofſitten. Ceremonielle Tracht und Haltung, ſteifes, höfiſches Weſen fanden in der kaiſerlichen Reſidenz am Bosporus, in der Nachbarſchaft des Orients eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreiſe der Kunſt übertragen. Nicht allein in Aeußerlichkeiten, wie in Coſtümen, möchten wir Anklänge an das höfiſche Ceremoniell entdecken; auch die Bewegungen, z. B. der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenſpiel erſcheinen ceremoniell geregelt, ſelbſt in den Heiligengeſtalten, die ſich ſtumm und demüthig dem Allerhöchſten nahen und ſich vor ihm wie Unterthanen beugen und in ſtummer Unterwürfigkeit verharren. (Ein Beiſpiel einer ceremoniellen Scene, wie Juſtinian dem h. Vitalis Opfergeſchenke darbringt, zeigt No. **192**, 5 aus S. Vitale in Ravenna.) Unter den zahlreichen in Ravenna erhaltenen Sculpturwerken beſitzt der Stuhl (Kathedra) des Biſchofes Maximianus (546—552) wegen der ſicheren Zeitbeſtimmung beſonderen Werth. Er iſt mit Elfenbeinplatten bedeckt und zeigt an der Vorderſeite Heiligengeſtalten von ſorgfältigſter Arbeit aber harter Zeichnung (No. **40**, 5), an den Seitenlehnen und der Rücklehne Darſtellungen aus dem Leben des ägyptiſchen Joſephs und Chriſti, in welchen die lebendige Kompoſition die techniſche Ausführung weit überragt und auf beſſere ältere Vorbilder ſchließen läßt.

---

4. Byzantiniſche Kunſt.

Die Einwanderung der Langobarden in Italien bereitet der alten weſtrömiſchen Kultur das Ende. Sie bedeutet keine bloße Ueberfluthung des italieniſchen Bodens durch fremde Kriegshaufen,

ſondern eine dauernde Beſiedlung des Landes. Es wird der Grund zu den Beziehungen zwiſchen Italien und dem germaniſchen Norden gelegt, welche den Gang der Weltgeſchichte im Mittelalter beſtimmten, zugleich die Kirche zum Hauptträger der lateiniſchen Bildung erhoben. Die Knüpfung neuer Bande löſte allmählich das längſt bereits gelockerte Verhältniß zum oſtrömiſchen Reiche. In demſelben Maße in welchem ſich Oſtrom dem Abendlande entfremdet, nähert es ſich dem Oriente, welchem es ohnehin durch ſeine Weltlage zuneigt. Seit dem 6. Jahrhunderte entſteht die eigentliche byzantiniſche Kultur, und nimmt auch die ſelbſtändige byzantiniſche Kunſt den Anfang. Will man ein äußeres Wahrzeichen für die Wendung der Dinge, ſo bietet ein ſolches die Aufhebung der atheniſchen Philoſophenſchule im Jahre 529. Damit wurde die letzte Quelle antiker Bildung, ſo dürftig ſie auch noch fließen mochte, abgeſchnitten. Als die den Griechenſtämmen angeborene Luſt an ſpekulativem Grübeln wiedererwachte, wurde sie nur im Dienſte einer ſpitzfindigen Dogmatik verwendet. Der Bilderſtreit und die Bilderverfolgung, welche im Jahre 726 begannen und mehrere Menſchenalter lang wütheten, unterbrachen die Kunſtpflege und hemmten die ſtetige Entwickelung. Nachdem der Bilderſtreit beigelegt war, kam wieder die Kunſtübung zu Ehren. Zwar verſuchten zur Zeit der makedoniſchen Dynaſtie (867—1056), wahrſcheinlich unter dem Einfluß des Hofes, einzelne Künſtler an die ältere Tradition anzuknüpfen. Den Beweis dafür liefern mehrere damals geſchaffene Bilderhandſchriften (Pſalter in der Pariſer Nationalbibliothek) und die genauen Kopien, welche von altchriſtlichen illuſtrirten Codices genommen wurden. Doch gewann die in Klöſtern und von Mönchen gepflegte Kunſtrichtung immer mehr die Herrſchaft. Die dogmatiſche Tendenz, das Streben nach frommer Erbauung vertrug ſich ſchlecht mit dem einfachen, klaren Erzählungstone des älteren Stiles, noch ſchlechter mit dem reineren Formenſinne und der größeren Naturfriſche, welche noch in den Werken der altchriſtlichen Kunſt walteten. Die Geſtalten wurden ſteif, die Bewegungen hart, der Ausdruck unlebendig. Der perſönliche Antheil der Künſtler verringerte ſich und mußte bis zur Null ſinken, je lehrhafter die Darſtellungen wurden, je enger ſie mit dogmatiſchen Beziehungen verknüpft werden mußten. Die kirchliche Vorſchrift trat an die Stelle der freien künſtleriſchen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur auslebenden Völkern erſcheint der Zuſtand der Erſtarrung nachgerade als der geſetzmäßige. Byzanz wiederholt das Schauſpiel, welches Aegypten im Alterthume bietet. Schwer fällt daher die Zeitbeſtimmung der einzelnen Werke, namentlich ſeit dem 11. Jahrh., und eine Anweiſung für Maler, welche in der vorliegenden Form wahrſcheinlich erſt gegen das Ende des

Mittelalters redigirt wurde (das Malerbuch vom Berge Athos), beſitzt auch für viel frühere Jahrhunderte volle Geltung; ſelbſt eine lange Reihe altchriſtlicher Motive hat ſich, wie man aus dem Buche und aus den noch vorhandenen Werken erſieht, äußerlich unverändert im Anſehen erhalten. Man darf übrigens nicht an einen barbariſchen Zuſtand, welcher dem Leben alle feineren Reize raubte, denken. Die techniſche Tüchtigkeit blieb die längſte Zeit auf einer ſehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande vielfach zum Muſter dienen. In der Herſtellung von Moſaikbildern beſaßen die Byzantiner nahezu ein Monopol, in den Fächern des Kunſthandwerkes wie in der Goldſchmiedekunſt, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinſchnitzerei, in der Seidenweberei, überragten ſie weithin die übrigen chriſtlichen Völker. Viele Werke byzantiniſcher Kleinkunſt gelangten erſt im Laufe der Kreuzzüge in den Weſten und Norden Europa's wie z. B. die Elfenbeintafel im Trierer Domſchatz (No. 42, 2) welche die Uebertragung von Reliquien in eine Kirche Conſtantinopels ſchildert. Doch hat auch ſchon früher ein reger Verkehr in den Produkten des Kunſthandwerkes zwiſchen dem Oriente und dem Abendlande beſtanden und ſoweit darf man auch einen Einfluß der byzantiniſchen Kunſt auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrſchenden byzantiniſchen Kunſtſtile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, iſt eine eitle Fabel. Der Occident ging in der Kunſt bereits ſeit der Karolingiſchen Periode ſelbſtändig, nur auf die altchriſtliche und römiſche Tradition fußend, ſeine eigenen Wege. Wohl aber hat die byzantiniſche Kunſt bei den Völkern, welche ſich zur orientaliſchen Kirche bekennen, bei den Neugriechen, den Oſtſlaven, Bulgaren, Rumänen eine führende Rolle behauptet und hier ſich bis auf die Gegenwart forterhalten.

Ein Beiſpiel des ſpäteren byzantiniſchen halb verkümmerten, erſtarrten Bauſtiles liefert die Muttergotteskirche (Theotokos) in Conſtantinopel (No. 43, 10) aus dem zehnten Jahrhunderte. Sie iſt, wie die meiſten Kirchen des Orients, von kleinem Umfange und, wenn man von der Vorhalle abſieht, beinahe quadratiſch im Grundriſſe. Der Hauptkuppel treten Nebenkuppeln zur Seite, die Apſis, welche unſere Anſicht zeigt, wird im Vieleck geſtaltet. Eine reiche Gliederung des Baues kennt der byzantiſche Stil nicht; ſie wird zuweilen durch den Farbenwechſel der Ziegelſchichten erſetzt, wie auch im Innern die bis zur geringſten Kloſterkirche herab übliche Bemalung der Wände nach einem überall gleichmäßig feſtgehaltenen Plane den ausſchließlichen Schmuck bildet. In einzelnen Fällen bringt die Kenntniß theils der abendländiſchen, theils der mohamedaniſchen Kunſt Abwechslung in den herrſchenden Typus. Als Probe ng eine rumäniſche Kirche, die Kloſterkirche von Kurtea d'Argyiſch

(No. 48, 6 u. 7) dienen. Sie wurde 1526 vollendet und angeblich von dem Fürsten Nyagon, der in Constantinopel die Baukunst betrieben hatte (nach anderen Nachrichten von einem auch in der Volkspoesie verherrlichten Architekten Namens Manolli), errichtet. An einen quadratischen Kuppelbau schließt sich noch eine zweite, gleichfalls mit Kuppeln geschmückte kreuzförmige Anlage an. Der Grundriß wie der innere Schmuck und die Anordnung der Kuppeln entsprechen dem überlieferten byzantinischen Stile, die Decoration der äußeren Wände dagegen offenbart den Einfluß der arabischen Kunst. Die Wechselwirkung zwischen der byzantinischen Kunst und der Richtung, welche die Völker des Islam einschlagen, kann übrigens schon im vorigen Jahrtausend beobachtet werden. Die Vorbilder für byzantinische Paläste des neunten Jahrhunderts bot die Residenz der Chalifen in Bagdad. Auf der andern Seite lehnten sich die Bauten der Araber in Syrien an die hier vorgefundenen älteren byzantinischen Werke vielfach an. Sie verwandelten nicht allein Kirchen in Moscheen und holten das Material von antiken und altchristlichen Werken, sondern entlehnten auch zahlreiche Bauglieder der byzantinischen Architektur. Als der Chalif Abd-el-Melek im J. 694 auf dem Haram in Jerusalem an der Stelle des Salomonischen Tempels eine Moschee, den Felsendom (Kubbet-es Sachra) errichtete, hielt er sich unzweifelhaft an das Muster der Grabkirche Christi und borgte von diesem Baue die Gliederung seines Werkes. Der Felsendom (No. 48, 3 u. 4) ist ein Achtek und wird im Innern durch einen Doppelkreis von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abtheilungen gegliedert. Im Mittelpunkte erhebt sich der in der jüdischen und mohamedanischen Sagengeschichte viel genannte heilige Felsen, der Mittelpunkt der Erde. Die Kuppel, aus Holz, ist nicht mehr die alte, wohl aber haben sich von dem Baue Abd el-Melek's die Säulen erhalten, die er von einem älteren oströmischen Werke herbeigeholt hatte. Auch von dem Mosaikschmuck, Blumengewinden, Vasen mit Trauben und Aehren auf Goldgrund, gehört noch ein großer Theil der ursprünglichen Bauzeit an und weist auf byzantinischen Einfluß hin.

B. KUNST DES ISLAM.

1. Syrien und Aegypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeit mit der griechischen Kirche gedeckt hat, so fand auch die Kunst des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohameds. Sie reicht

im Oſten bis nach Indien, im Weſten bis nach Spanien. Unter den mohamedaniſchen Prachtbauten Indiens, auf deren Geſtalt übrigens auch die Erinnerungen an den altheimiſchen Stil einwirkten, ragt die große Moſchee zu Delhi (No. **48**, 1) hervor. Gewaltige Portale im geſchweiften Spitzbogen, dem ſog. Kielbogen (No. **47**, 11), geſchloſſen und von ſchlanken Thürmen begrenzt, führen in den Hof wie in die Gebethalle, über deren Dach ſich mehrere zwiebelförmig ausgezogene Kuppeln erheben. Die maleriſche Decoration, zumeiſt aus muſiviſchen Teppichmuſtern beſtehend, erfüllt nicht allein das Innere mit blendendem Glanze, ſondern dehnt ſich auch über die Flächen der äußeren Architektur aus. Nicht minder reich erſcheinen in Perſien die Moſcheen, Paläſte und insbeſondere die Grabdenkmale geſchmückt. Ein Beiſpiel, freilich aus ſpäterer Zeit, bietet das Grabdenkmal Abbas' II. in Iſpahan (No. **48**, 2), ein Achteck, deſſen Wände mit buntfarbigen Ornamenten bedeckt ſind, wie denn überhaupt hier das Farbenelement in der Architektur eine Hauptrolle ſpielt und die Dürftigkeit der Gliederung verhüllen muß. Unwillkürlich denkt man an die Zelte nomadiſcher Stämme, welche ihren Hauptſchmuck durch Teppiche empfangen. Prägt ſich in Aſien der altorientaliſche Charakter auch in den Werken des Islam deutlich aus, ſo offenbart ein Prachtbau der ſpäteren Türkenzeit, die Moſchee Mohamed II. in Conſtantinopel aus dem funfzehnten Jahrhundert (No. **48**, 5) die Zähigkeit des byzantiniſchen Einfluſſes. Auf den mit Cypreſſen bepflanzten Vorhof, deſſen ringsum laufender Porticus mit kleinen Kuppelgewölben über Marmorſäulen eingedeckt iſt, folgt ein Centralbau in deutlicher Nachbildung der Sophienkirche. Vier Halbkuppeln und vier kleinere Kuppeln umgeben die mittlere Hauptkuppel. Die chriſtliche Herkunft des Architekten *Chriſtodulos* erklärt dieſe Anlehnung.

Von ungleich größerem Intereſſe ſind die Bauten des Islam auf ägyptiſchem und ſüdeuropäiſchem Boden. Im raſchen Sturmlaufe wurde ſchon im ſiebenten Jahrhundert Aegypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptſtadt (Foſtat oder Altkairo) gegründet, einige Menſchenalter ſpäter die Herrſchaft der Chalifen abgeſchüttelt, ein ſelbſtändiges Reich errichtet und das Land zu hoher langdauernder Blüthe emporgebracht. Die arabiſche Architektur birgt mannigfache von außen hineingetragene Elemente in ſich. Es kreuzen ſich byzantiniſche und ſyriſche Einflüſſe. Die antike Kunſt muß zahlreiche Säulen zum Schmuck der neuen Werke hergeben. Selbſt die unter den Saſſaniden vom dritten bis zum ſiebenten Jahrhundert aufblühende perſiſche Kunſt lieh einige Bauformen. Aus dieſen vielfältigen Wurzeln entſtand ein Styl, der Eigenthümlichkeiten genug aufweiſt, um von den anderen verwandten Weiſen

unterſchieden zu werden. Der Spitzbogen und der Hufeiſenbogen (No. 47, 6) kommen zur Verwendung, doch ohne daß ſie als Gewölbegieder aufgefaßt werden. Noch herrſcht die gerade Decke und insbeſondere die Kuppel vor. Letztere iſt zumeiſt auf quadratiſchem Grundriſſe errichtet, die Zwickel, welche den Uebergang von der Mauer zur Kuppel bilden, werden durch kleine wie Bienenzellen aneinandergereihte aus Gyps oder Holz geformte Hohlkörper geſchmückt. Sie erinnern an Tropfſteinbildungen und führen den Namen Stalaktitengewölbe (Beiſpiel No. 46, 3). Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengeſimſe über. Den monumentalſten Eindruck üben die Portalbauten der Moſcheen aus, mächtige Niſchen, durch eine Halbkuppel geſchloſſen und die ganze Faſſadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptiſche Faſſadenbau hier noch nachwirkte. Einen anderen Theil einer Moſchee, die Gebethalle, freilich aus ſpäter Zeit, ſtellt No. 46, 6 dar. Der Kern einer Moſchee iſt der Hof, in deſſen Mitte ſich der Brunnen für die religiöſen Waſchungen befindet. Eine gedeckte Halle umgibt ihn; an ſeiner Oſtſeite, von ihm häufig durch ein Gitter getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler getheilte Gebethalle, im Hintergrunde derſelben die nach Mekka gerichtete Gebetniſche (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel (Mimba), von welcher die Predigt gehalten wird und näher dem Hofe zu ein hohes umgittertes Geſtell (Dikka), dem von Cancellen umgebenen Chorraum in der altchriſtlichen Baſilika vergleichbar, von welchem von einem Vorbeter die Koranverſe für die Fernſtehenden wiederholt wurden. Noch wären als regelmäßige Theile einer Moſcheeanlage das Grab des Erbauers der Moſchee (Makṣûra), die Schule (Medreſi) und der Minaret zu erwähnen, der Thurm mit Balkonen oder Galerien zum Abrufen der Gebetſtunden, der ſich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Cylinder übergeht und auf dem Dache kugelförmige Knöpfe oder Kugelſpitzen trägt.

Die decorative Kunſt entbehrt vollſtändig des plaſtiſchen Charakters, wie ſchon aus dem Mangel an architektoniſchen, ſcharf profilirten Gliedern hervorgeht. Der Malerei iſt die Aufgabe, die Felder, Füllungen und Flächen zu ſchmücken, ausſchließlich übertragen worden. Die arabiſchen Maler Aegyptens verſtanden ſich zwar auch wie die mohamedaniſchen Perſer auf die Wiedergabe von Menſchen- und Thierbildern; das Vollendetſte und Bleibendſte ihrer Leiſtungen ſind jedoch die ornamentalen Muſter, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Geometriſche Figuren liegen ihnen zu Grunde. Dieſelben werden aber nicht im regelmäßigen Wechſel wiederholt, es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von

Nebenfiguren unterſchieden, die einen den anderen untergeordnet. Die Umriſſe derſelben öffnen ſich vielmehr gegen einander, eine Figur geht in die andere über, die Linien ſtatt ſich zu ſchließen, lenken ab und leiten zu der nächſten Figur, ſo daß man nie eine einzige feſt im Auge behält, ſtets weiter gewieſen und von dem ſcheinbar bunten Wechſel der Geſtalten gefangen genommen wird. Zur Verſtärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrſchenden Tone, welcher der ganzen Fläche den beſtimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Contraſte. Gerade ſo wie die Linien in einander fließen, eine Figur mit der anderen ſich verſchlingt, ſo ordnen ſich auch die verſchiedenen Farben nebeneinander, ſo daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen harmoniſchen Ganzen. Das Auge haftet nicht an einer Farbe, ſondern empfängt raſch wechſelnde, im Ganzen aber gut zuſammenklingende Eindrücke. Das Beiſpiel einer einfachen Arabeske iſt auf dem Bogen No. **47**, 5 gegeben. Mit Ranken und Blattwerk verbunden tritt uns die Arabeske auf No. **46**, 4 und No. **47**, 3 und 7 entgegen. Die Thierfiguren, namentlich auf Teppichen oft wiederkehrend und auch auf byzantiniſchen und arabiſch-ſiciliſchen Geweben heimiſch, haben einen anderen Urſprung. Sie gehen auf die altaſſyriſchen Thierbilder zurück und wurden durch die Saſſanidenkunſt, welche überhaupt den alten Orient mit dem orientaliſchen Mittelalter verknüpft, auf die ſpätere Kunſtperiode vererbt.

---

2. Spanien und Sicilien.

Von Aegypten drang die arabiſche Kunſt, wie die politiſche Herrſchaft des Islam nach der Weſtküſte Afrika's, nach Sicilien und Spanien vor. Die hier geſchaffenen Werke werden gewöhnlich unter dem Namen Werke des mauriſchen Stiles begriffen. Von der Kunſtthätigkeit der Araber auf Sicilien geben uns nur ſchriftliche Berichte und die Nachbildungen und Nachklänge in der normanniſchen Periode (Paläſte Ziſa und Kuba) kunde. Anders in Spanien. Hier haben zwei Bauten der Araber vor allen anderen Weltruhm errungen, die Moſchee von Cordova und die Alhambra in Granada. Die Anfänge der Moſchee von Cordova fallen bereits in das achte Jahrhundert. Die ſpäteren Erweiterungen haben die Symmetrie geſtört, doch den urſprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. An den Vorhof lehnt ſich die urſprünglich von zehn Säulenreihen durchſchnittene Gebethalle an (No. **47**, 1). Die Säulen, faſt alle

römiſchen Denkmälern entlehnt und durch gezackte Hufeiſenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die gerade Decke ruht (No. 46, 1). Der Wechſel von weißen Steinen und rothen Ziegeln ſtimmt vortrefflich zu dem reichen Farbenſchmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Das Luſtſchloß der mauriſchen Könige von Granada, nach der rothen Farbe des Geſteins Alhambra benannt, vorwiegend dem 14. Jahrhundert angehörig, zeichnet ſich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausſtattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Vertheilung der Räume, der reizende Wechſel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetiſchem Schimmer und haben in unſerer Phantaſie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumeriſchen, dem Geſange, der Liebe und dem Ritterdienſte gewidmeten Genußlebens geſchaffen. Das Feſthalten an den orientaliſchen Sitten gibt ſich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der ganzen Anlage bilden. Um den Hof der Alberca (auf dem Grundriſſe No. 47, 2, rechts), eines langgestreckten Viereckes, gruppiren ſich Säulenhallen, die jetzt zerſtörte Moſchee, die Bäder und der gewaltige, vorſpringende viereckige Thurm, in welchem ſich der Saal der Geſandten befindet. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof (auf dem Grundriß links oben), nach dem auf zwölf Löwen ruhenden Baſſin ſo benannt (No. 46, 2). Eine leicht gefügte Säulenhalle ſchließt ihn ein und führt an einer der Langſeiten zur Halle der Abenceragen (No. 46, 3), deren ritterliches Geſchlecht hier von König Boabdil (um 1480) ermordet wurde, an der anderen zur Halle der zwei Schweſtern. Die üppige Schönheit der farbenreichen Decoration namentlich in dieſen beiden Hallen ſpottet jeder Beſchreibung. Nur der eine Umſtand muß zur richtigen Würdigung des Bauwerkes hervorgehoben werden, daß die Bogen z. B. im Löwenhofe nicht auf den Säulen ruhen, alſo keine conſtructive Bedeutung beſitzen, ſondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abſchluß des Raumes zwiſchen je zwei Säulen dienen. Auch die letzteren ſelbſt, bald einzeln, bald zu zwei (gekuppelt) aufgeſtellt, dünn und ſchlank, mit einem aus verſchlungenen Blättern gebildeten Kapitäl (No. 47, 10) bedeckt, ſind mit Rückſicht auf die geringe Laſt, die ſie zu tragen haben, und auf den leichten anmuthigen Charakter der ganzen Anlage geſchaffen worden. Die Alhambra iſt das jüngſte Werk arabiſcher Cultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raſchem Laufe nahezu die Weltherrſchaft erſtürmen ließ, iſt verſchwunden; eine ſatte Bildung, die ſich des Lebensgenuſſes und des üppigen Reichthums erfreut und bei der Ausſchmückung der heimiſchen Stätte vor allem den ſinnlichen Reizen

huldigt, war an ihre Stelle getreten. So ſpiegelt ſich in dem köſtlichen Luſtbau der Alhambra das Schickſal der arabiſchen Culturwelt wieder.

C. DIE KUNST DES MITTELALTERS SEIT DEN KAROLINGERN.

1. Karolingiſche Kunſt.

Die byzantiniſche Kunſt offenbart, obſchon das äußere Gerüſte der Bildung faſt ein Jahrtauſend lang ſich unverſehrt erhält, eine langſame Verſumpfung der Phantaſie. In der Kunſt der Araber und Mauren wird ein plötzliches Aufflackern, welchem ein ebenſo raſches Zurückſinken folgt, den vorübergehenden Nomadenſtürmen vergleichbar, beobachtet. Die germaniſchen Völker mußten ſich mühſam aus größter Kunſtarmuth emporarbeiten, zeigen aber eine ſtetige, immer höheren Zielen nachſtrebende Kunſtentwickelung. In den römiſchen Pflanzſtätten Galliens und Germaniens ſproß allerdings ſchon in der Kaiſerzeit eine reichere Cultur empor, wie uns die zahlreichen Funde in der Erde und ſelbſt einzelne Baureſte lehren. Nach den Stürmen der Völkerwanderung mußte beinahe überall von neuem wieder geſäet werden. Langſam hebt ſich die Kunſtthätigkeit unter den Franken während der ſtürmiſchen Herrſchaft der Merovinger. Doch haben ſich Nachrichten von ausgedehnten Kirchenbauten und von maleriſcher Ausſchmückung der Kirchen erhalten. Stetiger tritt uns die Kunſtentwickelung auf angelſächſiſchem Boden entgegen, wo namentlich die ſeit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunſtpflege Einfluß übten. Bereits im ſiebenten Jahrhundert ſcheint eine feſte Regel für die Aufſtellung der Bilder in Kirchen beſtanden zu haben. Erſt in der Karolingiſchen Periode, ſeit der Mitte des achten Jahrhunderts, beginnt eine reiche Thätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Einem ſelbſtändigen freien Auftreten der germaniſchen Phantaſie fehlte zunächſt noch die Kraft. Zum beſſeren Verſtändniß hilft die Erinnerung, daß es im ganzen Frankenreich nur eine römiſche Literatur gab und unter Kaiſer Karl dem Kahlen die byzantiniſche Hofſitte zu erneuertem Anſehen gelangte. Die Blicke der karolingiſchen Zeit ſind auf die ältere römiſche Cultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht blos Baumaterial und Schmuckſachen, ſondern auch künſtleriſche Anregungen und Muſter. Byzanz endlich übt Einfluß auf die ceremonielle Tracht und ſendet Werke des Kunſthandwerkes und der Luxusinduſtrie. Das bedeutendſte Denkmal

der karolingiſchen Kunſt iſt die von Kaiſer Karl dem Großen geſtiftete und 804 geweihte Palaſtkapelle (jetzt Münſter) in Aachen (No. 49, 2—4). Mag auch die oft angerufene Aehnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchſchlagend ſein, der Plan und die Anordnung von einem ſelbſtändig denkenden Baumeiſter (einem ſonſt unbekannten Meiſter *Otto* aus Metz?) herrühren: die Verwandtſchaft mit oſtrömiſchen Centralanlagen bleibt beſtehen. Eine Vorhalle mit zwei Rundthürmen zur Seite führte in das Innere, das als ein achtſeitiger Kuppelraum, von einem ſechzehnſeitigen niederen Umgange umſchloſſen, entworfen wurde. Der Umgang zeigt zwei Stockwerke. Das untere iſt, dem Wechſel der quadratiſchen und dreieckigen Felder im Grundriſſe entſprechend, mit Kreuzgewölben und dreiſeitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt ſich in aufſteigenden Gewölben an den Kuppelraum an und öffnet ſich gegen denſelben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen, — die unteren von den oberen durch ein Geſims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Leibung der Bogen unmittelbar anſtoßend — ausgeſetzt erſcheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Niſche an der Eingangsſeite, die ſchmalen Pfeiler an der Kuppelmauer ſind die einzigen wirkſamen Unterbrechungen der Mauermaſſe. Innen dagegen trugen Moſaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunſtvoll gegoſſene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten entlehnten?) Säulenkapitäle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palaſtkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, ſo z. B. in Ottmarsheim bei Mülhauſen im Elſaß (No. 49, 20) einer Benedictinerinnenkirche des 11. Jahrhunderts; doch blieb auch in der nordiſchen Welt die altchriſtliche Baſilika als allgemeines Muſter beſtehen. Wir erfahren dieſes nicht allein aus zahlreichen ſchriftlichen Nachrichten und Beſchreibungen und dem uns erhaltenen Idealplane der Kloſterkirche von St. Gallen, ſondern auch aus den monumentalen Reſten der karolingiſchen Periode. Ein Beiſpiel bietet die von Einhard, dem berühmten Genoſſen des Hofes Karls des Großen, geſtiftete und 821 geweihte Marienkirche zu Michelſtadt bei Steinbach im Odenwalde (No. 49, 1). Die Seitenſchiffe ſind abgebrochen, aber die urſprüngliche Geſtalt, die Kreuzesform, die halbrunde Apſis, die Pfeiler, welche die Mittelſchiffsmauer trugen und noch ganz die römiſche Bautechnik zeigen, deutlich erkennbar.

Werke der Sculptur und Malerei haben ſich begreiflicher Weiſe aus der Zeit Karl des Großen nur ſpärlich erhalten. Den Bedarf an plaſtiſchem Schmucke deckte zum Theil Italien, woher der Kaiſer mehrere ältere Bronzearbeiten (Statue Theodorichs) holte; doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt. Wenn die kleine Reiterſtatuette aus Bronze im Hotel Carnevalet in Paris, auf

den Namen Karl des Großen getauft, in der That dem 9. Jahrh. entſtammt, ſo ſchloßen ſich die Karolingiſchen Künſtler eng an den ſpäteſten römiſchen Provinzialſtil an. Die Thatſache, daß die gallorömiſche Kunſt den Bildhauern des frühen Mittelalters bis zum 11. Jahrh. zum Vorbilde diente, bleibt beſtehen, auch wenn der Urſprung der Kaiſerſtatuette anders gedeutet wird. Die Aehnlichkeit in der wulſtförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten ſymmetriſchen Zeichnung der Gewänder erſcheint zu groß, als daß ſie auf den bloßen Zufall geſchrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Moſaiken in der Aachener Domkuppel, welche ſchwerlich ein einheimiſcher Künſtler geſchaffen hat, und dem hiſtoriſchen und bibliſchen Bilderkreiſe im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz ſind alle Spuren verſchwunden. Dagegen beſitzen wir außer mehreren Elfenbeinreliefs eine ſtattliche Reihe mit Bildern geſchmückter Handſchriften, (Pſalter, Evangelarien, Bibeln), welche uns in genügender Weiſe über die Richtung und den Werth der Karolingiſchen Malerei unterrichten.

Den nordiſchen zum Chriſtenthume bekehrten Stämmen waren die bibliſchen Schriften nicht bloß Quelle des Glaubens, ſondern auch Quelle der literariſchen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunſt des Schreibens übten ſie zuerſt und am liebſten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die ſorgfältige kalligraphiſche Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterſcheiden ſich die illuſtrirten Handſchriften altchriſtlichen und byzantiniſchen Urſprunges grundſätzlich von den nordiſchen, daß in den erſteren bei aller Pracht Ausſtattung (Purpurpergament, Goldſchrift) doch der Text im ganzen unverziert gelaſſen und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeſchränkt wird. Dieſe ſind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geſchulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt ſich der künſtleriſche Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erſcheinen enger verbunden, oft in einer Perſon vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnißmäßig großen Raum ein, auf ſie wird bunter Farbenſchmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierrat beinahe erdrückt. Mit farbigen Muſtern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit decorativer Zeichnung überſponnen. In dem Ornament prägt ſich der ſelbſtändige nationale Kunſtſinn am ſtärkſten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darſtellungen ältere Vorbilder beſtanden; nirgends ſtärker als in den iriſchen Manuſcripten. Es wiederholt ſich hier theilweiſe die älteſte elementare Kunſtweiſe. Die Ornamente erſcheinen der textilen Kunſt entlehnt, wenn auch an eine unmittelbare Uebernahme aus der letzteren nicht gedacht werden kann. Sie zeigen gebrochene,

verſchlungene Linien, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das oft in Thierköpfe, Schlangenleiber ausgeht und wird am beſten als Geriemſel charakteriſirt. Bei der großen Schreibluſt und dem Wandertriebe der iriſchen Mönche (Schotten) gewannen die iriſchen Handſchriften eine weite Verbreitung bis nach S. Gallen und Würzburg. Doch würde man irren, wenn man denſelben eine grundlegende Bedeutung für die abendländiſche Kunſt zuſchriebe. Die iriſche Miniaturmalerei iſt nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar ein raſch verwilderter. Insbeſondere die ſo auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigenthümliche, entwicklungsfähige Phantaſie, ſondern ſind, wie der Vergleich der älteren Codices z. B. des Evangelarium im Trinitycollege in Dublin (book of Kells) mit jüngeren (in S. Gallen) lehrt, ſo entſtanden, daß der lateiniſchen Kunſt entſtammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphiſche Schnörkel eingeſchulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten. Nur ſoweit das iriſche Ornament dem im ganzen Norden heimiſchen Formenſinne entſprach, fand es bei Angelſachſen und Franken Eingang. Bei den letzteren wird das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemiſcht. Kunſtſchulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwickelung ausgeſtattet, finden ſich nur auf angelſächſiſchem und fränkiſchem Boden. Für viele Darſtellungen werden die Typen aus der älteren Kunſt herübergenommen. Die Möglichkeit dazu boten unter anderen die von Papſt Gregor dem Großen nach Canterbury geſendeten Codices und die auf Karl des Großen Geheiß unternommene Vergleichung älterer Handſchriften, um einen beſſeren Bibeltext herzuſtellen. Titelfiguren, wie Chriſtus, die Evangeliſten, David mit den Chören zeigen gewöhnlich die ſtärſten Anklänge an die altchriſtliche Weiſe. Als Beiſpiele können das ſog. Evangelium des h. Augustin in Cambridge und ein Pſalter im britiſchen Muſeum, beide aus Canterbury ſtammend, dienen. Wie in fränkiſchen Handſchriften der altchriſtliche Typus feſtgehalten wird, zeigt das Bild Chriſti (No. **193**, 1) aus einem Evangelarium, welches Godescalc für Karl den Großen und deſſen Gemalin Hildegard ſchrieb. Ebenſo erinnert das Ceremonialbild: Kaiſer Lothar zwiſchen Trabanten thronend (No. **193**, 2) aus einem in Metz geſchriebenen Evangelarium, jetzt in Paris, an verwandte Darſtellungen auf Elfenbeintafeln. Bei vielen anderen, beſonders hiſtoriſchen Schilderungen regte ſich aber auch die eigene Phantaſie der angelſächſiſchen und fränkiſchen Künſtler. Sie waren ſtärker im Erfinden als im Ausführen. Wenn ſie in flüchtigen Federzeichnungen Kämpfe darſtellten oder Scenen aus dem ländlichen Leben, ließ ſie die ſcharfe Naturbeobachtung nicht im Stiche. Die Bewegungen ſind mit ſicherer Hand gezeichnet, der Ausdruck vielleicht übertrieben,

aber jedenfalls deutlich, die ganze Auffaſſung friſch und lebendig. Der berühmte Utrechtpſalter, in England in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. geſchrieben, liefert die beſten Belege für dieſe Behauptung. So zeigt die Miniaturmalerei in der karolingiſchen Periode neben Reproductionen älterer Bilder auch Originalarbeiten, deren künſtleriſcher Werth keineswegs gering angeſchlagen werden darf und die gangbare Annahme von einer Abhängigkeit des Abendlandes von Byzanz Lügen ſtraft. Leider ſind wir über den Urſprung der meiſten illuſtrirten Handſchriften ſchlecht unterrichtet, wiſſen nur, von der reichen Gunſt, welche der fränkiſche Hof in den Zeiten Karl des Großen und Karl des Kahlen der Kunſt zuwandte, und erfahren, daß in einzelnen Klöſtern und Stiften, wie in Tours ſeit Alcuin Zeiten, in Metz, in S. Gallen (Pſalterium aureum) die Miniaturmalerei erfolgreich betrieben wurde. Wir ſind aber noch nicht im Stande, die Entwickelung der einzelnen Schulen, ihre beſonderen Eigenthümlichkeiten feſtzuſtellen und das Maß ihres Einfluſſes auf das ſpätere Künſtlergeſchlecht des 10. und 11. Jahrh. zu beſtimmen.

2. Die Baukunst des romanischen Stils.

Mit dem zehnten Jahrhundert beginnt das eigentliche Mittelalter. Die Einheit der Lehre verbindet die Völker des weſtlichen Europa, und kirchliche Anſtalten verketten dieſelben unter einander. Die Mönchsorden der Benedictiner und Ciſterzienſer liefern nicht allein Coloniſten und erweitern den Culturſchauplatz, ſondern bilden auch ein internationales Band, da ſie, ſelbſt durch weite Länder getrennt, einen ſtetigen Verkehr zwiſchen den einzelnen Anſiedelungen unterhalten. Dennoch überwiegt die Trennung und Vereinzelung der mannigfachen Völker und Stämme. Selbſt die Kirche braucht längere Zeit, um den nationalen Charakter abzuſtreifen. Allmählich ſammeln ſich die einzelnen Kreiſe zu größeren politiſchen Ganzen, es erweitern ſich die Culturſchranken, nicht allein in dem Sinne, daß neue landſchaftliche Gebiete, z. B. Niederſachſen, zu der alten Culturwelt hinzutreten, ſondern auch in der Weiſe, daß die Bildung ſelbſt ſich hebt, der Reichthum der Gedanken, die Feinheit der Empfindung, die Schönheit der Formen, wenn auch nur langſam, zunehmen. Insbeſondere die letztere muſste von den dürftigſten Anfängen geradezu neu erobert werden, da die Grundlage des künſtleriſchen Schaffens, die techniſche Geſchicklichkeit, in der Karolingiſchen Periode kaum gewonnen, in den Stürmen des zehnten Jahrhunderts faſt ganz wieder verloren ging.

Die künstlerische Cultur strahlt in den ersten Menschenaltern unseres Jahrtausends nicht von einem Mittelpunkte aus. Sie setzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, hängt nur locker mit den älteren Traditionen zusammen und tritt erst, nachdem sie an den einzelnen Punkten erstarkt ist, aus den mannigfachen Unterschieden und Gegensätzen zu einer umfassenderen Einheit heraus. Die Kunst des dreizehnten und des folgenden Jahrhunderts besitzt viele gemeinsame Züge, offenbart eine große Gleichmäßigkeit der Richtung der Phantasie und des Formensinnes; bis dahin aber bewegt sie sich in einer beinahe unendlichen Mannigfaltigkeit von Kreisen, die sich nur theilweise berühren, überwiegend gegen einander noch abschließen.

Nach einem gemeinsamen Berührungspunkte führt gegenwärtig die Kunst des zehnten bis dreizehnten Jahrhunderts den Namen: romanische Kunst. Es soll damit angedeutet werden, daß auch jetzt noch die römische Kunst nachwirkt und den festen Grund abgiebt, auf welchem insbesondere die Architektur des frühen Mittelalters sich entwickelt. Die Erinnerung an die romanischen Sprachen, in welchen gleichfalls römische Wurzeln, wenn auch umgeformt, vorherrschen, wird gewöhnlich zu besserem Verständniß des Namens angerufen. Völlig zutreffend ist derselbe nicht; da er aber allgemein angenommen wurde, so mag es bei demselben verbleiben, wenn man nur festhält, daß die römische Kunst keineswegs als ein geschlossenes Ganze nachlebt, vielmehr nur vereinzelte, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Fragmente römischer Kunstwerke, neben Resten von Bauten, insbesondere Produkte des Kunsthandwerkes, z. B. der Metallarbeit, verwerthet wurden. In dieser Beziehung erscheint der Vorgang in der lateinischen Literatur des früheren Mittelalters, die Einschiebung einzelner Sätze und Redewendungen klassischer Autoren in die sonst schwerfällig und ungelenk geschriebenen Chroniken lehrreich. Dieses Verhältniß zur römischen Kunst und zu den älteren Ueberlieferungen wird durch den Umstand erklärt und bedingt, daß in der Periode der romanischen Kunst überhaupt kein einheitliches Muster, kein fest in sich geschlossener Typus vorhanden war, welcher einfach wiederholt oder leicht umgeändert werden konnte. Aus dürftigen Anfängen entwickelt sich schrittweise überall eine bessere Technik, ein größerer Formenreichthum, eine feinere Durchbildung des Details. Auf jedem Schritte werden neue Elemente willig aufgenommen und die ornamentalen Glieder vermehrt. Hier wird dann auch der reichste Raum für die Nachahmung römischer Formen gewonnen. Nun wird es auch verständlich, daß die Schilderung der charakteristischen Eigenschaften eines Werkes der romanischen Kunst stets in eine Aufzählung mehrerer gleich bedeutender und mit einander abwechselnder Merkmale über-

geht, immer längere Reihen derſelben nennt. Es gibt nur ein doriſches oder ioniſches Kapitäl, dagegen aber mehrere romaniſche, die alle mit dem gleichen Rechte verwendet werden. Aehnlich verhält es ſich in vielen anderen Fällen.

Von den einzelnen Kunſtgattungen, in welchen ſich die ſchöpferiſche Thätigkeit der romaniſchen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiſte Intereſſe in Anſpruch. Zwar wurden zahlreiche Bauten der romaniſchen Periode niedergeriſſen, um den Werken ſpäterer Jahrhunderte zu weichen. Wenn man die ſchriftlichen Nachrichten zu Rathe zieht, erkennt man, daß ſich verhältnißmäßig nur geringe Reſte des urſprünglichen Reichthums erhalten haben, und auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig die Spuren der Thätigkeit aufeinander folgender Menſchenalter. Gar oft umhüllen einen unſcheinbaren Kern des elften Jahrhunderts Erweiterungsbauten des zwölften; ältere Theile ſtoßen unmittelbar an jüngere; noch während der Herrſchaft des romaniſchen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken ändern den urſprünglichen Eindruck. Immerhin umfaſſen die architektoniſchen Werke der romaniſchen Periode viel mehr als die plaſtiſchen und maleriſchen Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf welchem nicht erſt hiſtoriſche Studien das Verſtändniß öffnen. Die geringe techniſche Geſchicklichkeit tritt weniger auffallend hervor, der unentwickelte Formenſinn, der Mangel an ſtiliſtiſcher Einheit ſtört nicht die religiöſe Empfindung, welche auf den künſtleriſchen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

Von einem Syſtem der romaniſchen Architektur kann im ſtrengen Sinne des Wortes nicht geſprochen werden, doch gibt es der gemeinſamen charakteriſtiſchen Merkmale ſo viele, daß es nicht ſchwer hält, ein romaniſches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterſcheiden.

Die romaniſche Kirche (kirchliche Anlagen ſtehen im Vordergrund der architektoniſchen Thätigkeit) geht im Grundriſſe auf die altchriſtliche Baſilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelſchiffe legen ſich niedrigere, ſchmälere Nebenſchiffe zur Seite. In das Langhaus führt in der Regel eine Vorhalle mit einem Thurmbau verbunden, geſchloſſen wird es durch die Apſis. Hier offenbaren ſich aber gleich ſtarke Abweichungen von der Ueberlieferung. Das Atrium der Baſilika fällt gewöhnlich aus. Eine kleine reizende Vorhalle beſitzt noch die Kloſterkirche von Laach (No. **55**, 9). Die Kloſterhöfe an der Südſeite der Kirche angelegt, haben, wie ſchon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu thun. Auch der weit ſich öffnende, ſchmuckvolle Portalbau tritt erſt in der letzten Zeit des Romanismus auf (No. **52**, 9, 10). Bei mehreren Kirchen wird die Eingangsſeite halbkreisförmig wie der

Altarraum geſchloſſen, eine Doppelapſis geſchaffen (No. **50**, 1. 5. u. a.). Wahrſcheinlich gab die Verehrung zweier Schutzheiligen, außer der Maria und eines Apoſtels noch eines Localpatrons, zu dieſer Anordnung den Anlaß. Meiſtens baut ſich die Faſſade als eine geſchloſſene Mauermaſſe auf, mit runden oder viereckigen Thürmen zur Seite, mit ſpärlichen Oeffnungen, eher den feſten, ſicheren Abſchluß, als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloſter- und Stiftskirchen, in welche man von der Kloſterſeite her eintrat, beſaß ſchon dadurch die Faſſade eine untergeordnete Bedeutung.

Die Mauern des Mittelſchiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler bald als Säulen gebildet werden. Die Ecken der Pfeiler werden zuweilen abgeſchrägt (No. **49**, 12) und mit Säulchen ausgeſetzt (No. **49**, 11). Nicht ſelten wechſeln Säulen mit Pfeilern ab, ohne daß zunächſt die Function der einen und der anderen verſchieden iſt. Zur Erklärung dieſes Stützenwechſels (No. **49**, 8; **50**, 1. 5. u. a.) muß der lebendige rhythmiſche Sinn angerufen werden. Die Gliederung der Pfeiler iſt einfacher Natur. Sie ruhen auf einem Fuße und ſchließen mit einem Kämpfer ab, deſſen Profil ſich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte (No. **49**, 15b.) oder als Wulſt (a) oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt (d) darſtellt. Viel mannigfacher erſcheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attiſchen Baſis (Kehle zwiſchen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (No. **49**, 16 u. a.). Die Baſis iſt bald ſteiler, bald, beſonders in der ſpäteren Zeit, flacher gehalten und zeigt ſeit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen kleinen Knollen oder klotzartigen Körper, der allmählich mehr die Geſtalt eines Blattes annimmt, als Eckblatt bekannt iſt und den Uebergang von der Plinthe zum rundlichen Pfühle vermittelt (Beiſpiele No. **49**, 18, 19). Für die Maße des Säulenſchaftes gab es keine Regel, zwiſchen ſeiner Höhe und Dicke kein feſtſtehendes Verhältniß. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Laſt verwendet wird, empfängt ſie leicht die wuchtige, ſchwere Form eines Rundpfeilers; dient ſie, an die Wand angelehnt, die Fenſter einſchließend, in die Pfeilerecke eingelaſſen mehr dekorativen Zwecken, ſo wird ſie meiſtens übermäßig ſchlank gebildet. Reichere ornamentale Ausſtattung gewinnt die Säule erſt in den Portalbauten aus der letzten Periode des romaniſchen Stiles (Beiſpiele No. **52**, 9, 10). Wo die mittelalterliche Kunſt auf römiſchem Culturboden ſich entwickelt, bleibt das Blätter- und Kelchkapitäl in Geltung. Ziemlich treu an dem römiſchen Vorbilde halten Säulenkapitäle jener Bauten feſt, welche noch nahe an die karolingiſche Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe

techniſche Uebung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellirung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattſpitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumriſſe an Kapitälen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erſt gegen den Schluß der Periode kommt das Blätter- und Kelchkapitäl wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das ſtarke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelköpfe an die Metalltechnik erinnern. (Beiſp. No. **49**, 17; **50**, 14; **51**, 4 u. a. vgl. auch **50**, 11.) Eine beliebte Kapitälform führt den Namen des Würfelkapitäls (No. **49**, 10). Der Urſprung des Würfelkapitäls iſt kaum räthſelhaft. In allen romaniſchen Kirchen ſtehen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelſchiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporſteigen. Der Durchſchnitt des Bogenſchenkels bildet ein Viereck, das unterſte, gerade aufſteigende Stück deſſelben wird als Würfel behauen. Der Durchſchnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, die Grundfigur derſelben einen Cylinder. Zwiſchen dem Viereck und dem Kreiſe zu vermitteln iſt die Aufgabe des Kapitäls, welches unten ſich abrundet und die Geſtalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächſt folgenden Theile des Bogens vorbereitet. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwickelung den Grund für mannigfachen Zierrat, der ſich bald an die Form des Kapitäls eng anſchmiegt (No. **49**, 16; **50**, 9), bald dieſelbe vollſtändig überſpinnt und für das Auge zurücktreten läßt (No. **49**, 13, 14).

Die Ausſchmückung der Wände über den Bogen war zumeiſt der Malerei überlaſſen; auch farbige Teppiche ſpielten in der Decoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle und lieferten zuweilen ſelbſt den Bildhauern (z. B. in den Thierfiguren) die Gegenſtände der Darſtellung. Die architektoniſche Gliederung beſchränkte ſich auf ſchmale Geſimſe, welche die Wände entlang gezogen wurden (No. **49**, 8), oder auf vertical auf den Säulen und Pfeilern aufruhende Geſimſe, welche durch horizontale Gurte verbunden waren und Felder einrahmten (No. **49**, 7). Die Oberwand wurde durch Fenſter unterbrochen. Dieſe waren anfangs klein und ſchmucklos, gewannen erſt allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden ſpäter zu einer Gruppe vereinigt (No. **52**, 13), von Säulen und Bogen eingefaßt (No. **51**, 10). Sie breiten ſich fächerförmig aus (No. **52**, 7) oder werden im Spitzbogen oder Kleeblattbogen (No. **53**, 13, 14) geſchloſſen. Auch die Gliederung und Decoration der Außenmauern gewinnt erſt ſpät im zwölften Jahrhundert eine feſte und reiche Geſtalt. Schmale, nur wenig vortretende Pfeiler, Liſenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, dieſelben verſtärkend, in verticaler Richtung; an reicher geſtalteten Kirchen des

zwölften Jahrhunderts treten ſtärkere Pfeiler oder Halbſäulen, zuweilen durch Bogen verbunden den Mauern vor, auch durch die andere Steinfarbe ſich unterſcheidend. Unter den horizontalen Gliedern, von Liſene zu Liſene laufend, insbeſondere häufig zum Abſchluſſe der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der Rundbogenfries (No. **51**, 1) die wichtigſte Stelle ein. Die Form deſſelben wechſelt, erſcheint bald einfacher, bald geſchmückter, immer aber wird durch denſelben in Verbindung mit den Liſenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Maſſen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorſpringenden Daches dienen Kragſteine (Conſolen) und wulſtförmig gebildete Geſimſe, welche durch ein an Holzſchnitzerei erinnerndes Linienornament (No. **50**, 12) belebt werden. Wie ſtark die Gegenſätze der Außenarchitektur innerhalb der Grenzen des romaniſchen Stiles ſein können, lehrt die Vergleichung der kleinen Dorfkirche von Idenſen bei Minden (No. **52**, 5) mit dem Aufriß der Kloſterkirche zu Laach) No. **50**, 13), der Apoſtelkirche in Köln (No. **54**, 1) oder der Domkirche zu Bamberg (No. **53**, 9).

Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppirung der verſchiedenen Kirchentheile, der Schiffe, der Seitenthürme, der Kuppel, des Hauptthurmes, und in der reicheren Decoration, die namentlich an den Portalen (No. **51**, 16; No. **52**, 9 u. 10) zu höchſter Pracht ſich ſteigert, tritt uns der Gegenſatz zwiſchen früh- und ſpätromaniſchem Stile vor Augen, ſondern auch in dem ſiegreichen Durchdringen des Gewölbebaues. Die Kunſt der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landſchaften, deren Cultur römiſchen Wurzeln entſproſſen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten ſich auch die Erinnerungen an die römiſche Gewölbekunſt lebendig erhalten und erſchien die Kuppel als die ſchönſte Krönung des Baues. Die Krypta, die unterirdiſche, unter dem Chore errichtete Gruftkirche, deren Anlage bis in die Karolingiſche Periode zurückgeführt werden kann, wurde naturgemäß, da auf ihr die Laſt der Oberkirche lagerte, eingewölbt. Von der Wölbung einzelner Theile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Schritt, der in den verſchiedenen Bauprovinzen nicht zu gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weiſe gewagt wurde. In einzelnen Landſchaften wird das einfache Tonnengewölbe (eine ſchematiſche Zeichnung deſſelben iſt bereits No. **11**, 6 gegeben worden) zur Bedeckung des Mittelſchiffes — und dieſes bot wegen ſeiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten, — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Seine Conſtruction verſinnlicht man ſich am beſten, wenn man ſich daſſelbe durch die Durchſchneidung zweier Tonnengewölbe entſtanden denkt (No. **50**, 6). Dieſe dringen ineinander

und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Endpunkte geſtützt zu werden brauchen, da ſich die darüber liegenden Gewölbetheile gegenſeitig das Gleichgewicht halten. Durch die Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Conſtruction der Kirchen eine durchgreifende Aenderung. Die Pfeiler als Gewölbeſtützen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieſes wird in quadratiſche Felder getheilt; in den Ecken des Quadrates ſind Pfeiler errichtet, welche unter einander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporſteigen. So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch die Pfeiler markirte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Travée) ſelbſtändig fungirt und die ſich doch alle gegenſeitig ſtützen. Da die Quadrate des Mittelſchiffes größer ſind, als die Quadrate der Seitenſchiffe, ſo folgt daraus, daß die Zahl der Gewölbe in den letzteren größer iſt, als in dem erſteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenſchiffe ſind gleich einem Gewölbefelde im Mittelſchiffe. Da ferner die Bogen, welche das Mittelſchiff vom Seitenſchiffe ſcheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht ſo weit geſpannt werden, wie die Gewölbebogen, ſo wird zwiſchen Arkadenpfeiler und Bogenpfeiler unterſchieden. Es wird bei der Gewölbeanlage ſtets ein Pfeiler überſprungen, der eben nur die Arkade trägt, während je der dritte Pfeiler zugleich die Gewölbe ſtützt. Dieſe Anordnung wird durch die ſchematiſche Zeichnung des Gewölbeſyſtems (No. **50**, 7) klar, noch deutlicher durch die Betrachtung des Aufriſſes, welcher dem Speyerer Dome entlehnt iſt (No. **50**, 8), und ebenſo dürften jetzt die Grundriſſe romaniſcher gewölbter Kirchen (wie z. B. No. **50**, 3; **53**, 7; **55**, 6 u. 7) verſtändlich werden. In weiterer Entwickelung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über ſchmalen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Nothdurft, Arkadenträger mit Gewölbeſtützen abwechſeln zu laſſen, überhoben. Alle Pfeiler dienen der gleichen Aufgabe und empfangen auch die gleiche Geſtalt. Ebenſowenig brauchte man fortan die Zahl der Gewölbefelder in den Seitenſchiffen zu verdoppeln. Alle Gewölbe werden auf derſelben Grundlinie errichtet und die Maaße des Grundriſſes zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt (No. **55**, 9). Nach einer anderen Richtung wird ein mächtiger Fortſchritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in der Axenrichtung — Quergurte und Längengurte — gezogen, ſondern auch in der Diagonale aus Haufteinen Bogen geſpannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in ſcharfen Nähten oder Graten an einander ſtoßend, lagern nun zwiſchen den Rippen, von dieſen mitgehalten, und können aus leichtem Geſtein gemauert werden (No. **52**, 2). Zu voller Durchbildung gelangte aber erſt die Ge-

wölbekunſt, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen erſetzt worden war, in der gothiſchen Architektur.

So wenig, wie eine Landſchaft nachgewieſen werden kann, in welcher der romaniſche Stil entſtanden iſt, ſo wenig läßt ſich auch von einer einzelnen Landſchaft behaupten, hier allein hätte er ſeine ſelbſtändige, ſtetige Entwickelung gewonnen. Es charakteriſirt vielmehr den romaniſchen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten faſt gleichzeitig auftaucht und daß ebenſo auf verſchiedenen Punkten die weitere Ausbildung deſſelben verſucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweiſen innerhalb der Grenzen des romaniſchen Stiles iſt viel größer, als zur Zeit der Herrſchaft der Gothik. Die Nationalitäten bilden eine erſte große Scheidewand, ſo daß neben dem italieniſch-romaniſchen Bauſtile noch ein ſelbſtändiger franzöſiſcher, deutſcher, engliſcher auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landſchaftliche Gruppen, mehr oder weniger ſelbſtändige Provinzialſtile. So erſcheint die ſüdfranzöſiſche Baukunſt der romaniſchen Periode der nordfranzöſiſchen, der rheiniſche dem niederſächſiſchen Bauſtile entgegengeſetzt. Und in einzelnen Landſchaften läßt ſich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beſchränkteren Kreiſen verfolgen. Man muß, ſo ſcheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Biſchofsſitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloſter annehmen, von welchem aus ſich die Baubewegung fortpflanzt, von welchen die architektoniſchen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig ſind. Zuweilen wurden Kirchenmuſter mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landſchaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Biſchöfe auf neue oft entlegene Sitze, bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweiſe einzuführen und die herrſchende Tradition zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romaniſche Architektur, die in Wahrheit nur der zuſammenfaſſende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialſtile iſt.

Wenn die Schilderung der romaniſchen Architektur mit deutſchen Bauten anhebt, ſo ſoll dadurch nicht der zeitliche Vortritt Deutſchlands behauptet werden. Wohl aber erreichte hier die romaniſche Architektur am raſcheſten den formalen Abſchluß und monumentale Größe. Scheint doch überhaupt die ſelbſtändige deutſche Bauphantaſie im romaniſchen Stile ihre reinſte Verkörperung gefunden zu haben. Die natürlichſte Gliederung der reichen Bauthätigkeit, zugleich dem hiſtoriſchen Entwickelungsgange entſprechend, würde die Beſchaffenheit des Schauplatzes, je nachdem alter Culturboden oder friſch gerodetes Land uns entgegentritt, liefern. Die alten Traditionen haben aber in den ſchon zur Römerzeit bedeutenden Pflanzſtätten eine arge Unterbrechung und Abſchwächungen

erfahren, auf der anderen Seite zeigt ſich gerade in den der Bildung neu erſchloſſenen Landſchaften oft ein ſo ſcharfer Blick für ältere Muſter, z. B. Säulenkapitäle, daß von dieſer Gliederung abgeſehen werden muß.

Bereits im zehnten Jahrhundert, ſeit dem Emporkommen des ſächſiſchen Königshauſes, regt ſich am Rhein, wie im ſüdlichen Deutſchland, die Bauthätigkeit. Ein beſonderer Eifer wird in dem Stammlande der Könige, auf ſächſiſchem Boden, bemerkt, wo das Chriſtenthum verhältnißmäßig noch jung, der Wohlſtand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in friſchem Aufſchwunge begriffen war. Die Fürſten gründeten befeſtigte Pfalzen und ummauerten Städte, die frommen Fürſtinnen ſtifteten Klöſter, die Biſchöfe erweiterten und ſchmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merſeburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Biſchof Bernward († 1023) wurde der Sitz reichen Kunſtlebens. Da in ſpäteren Jahrhunderten die Culturbewegung dieſe Landſchaften nicht ſo mächtig durchzog, wie andere deutſche Gaue, ſo blieben hier zahlreiche Reſte des 11. Jahrhunderts aufrecht, und es bewahrte die Architektur auch des 12. Jahrhunderts verhältnißmäßig einen conſervativen Charakter. Eine Probe des ſächſiſch romaniſchen Stiles bietet die Stiftskirche in Gernrode (No. **52**, 4), vom Markgrafen Gero 961 gegründet. Die Rundthürme zu beiden Seiten der weſtlichen Apſis, der Wechſel von Pfeilern und Säulen im Mittelſchiffe, die unbedeutende Entwickelung des Querſchiffes weiſen auf die frühe Bauzeit hin.

Glänzende Beiſpiele des ſächſiſch-romaniſchen Stiles ſind ferner die Michaels- und Godehardskirche in Hildesheim. Die erſtere (No. **50**, 1) wurde vom Biſchof Bernward 1001 mit dem dazu gehörigen Benedictinerkloſter geſtiftet und 1033 eingeweiht. Allerdings hat die Kirche 1184 nach einem Brande einen Umbau erfahren, doch aber viele der urſprünglichen Merkmale beibehalten. Sie erſcheint jetzt als eine dreiſchiffige Anlage mit doppeltem Querſchiff und Doppelchor. Im Mittelſchiff wechſeln je ein Pfeiler mit zwei Säulen ab, von welchen letzteren noch mehrere dem urſprünglichen Gebäude angehören. Die Godehardkirche (No. **50**, 5) wurde 1133 vollendet. Trotz der ſpäteren Entſtehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechſel) eine große Verwandtſchaft mit der Michaelskirche. Eigenthümlich iſt die Zeichnung des Chores. Um den Altarraum wird noch in Fortſetzung der Seitenſchiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Niſchen heraustreten. Möglich, daß dieſe Chorform aus Frankreich, wo ſie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen ſind flach gedeckt. Die vom Kaiſer Lothar 1135 gegründete Benedictinerkirche zu Königslutter bei Braunſchweig

(No. **50**, 2) mit einem durch ihre ſchön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange, zeigt den Stützenwechſel nur in den Pfeilerſimſen leiſe angedeutet, dagegen Chor, Querſchiff und Seitenſchiffe bereits eingewölbt. Beachtenswerth erſcheint die große Zahl von Apſiden. Die Seitenſchiffe werden noch jenſeits des Kreuzſchiffes fortgeſetzt und ſchließen mit Niſchen ab; da aber das Kreuzſchiff über die Seitenſchiffe heraustritt, ſo bleibt an ſeiner Oſtſeite noch Raum zur Anlage von zwei Apſiden übrig. Dieſe Fünfzahl von Apſiden kommt auch ſonſt noch öfter in Deutſchland vor (Breitenau in Heſſen, Paulinzelle, Sangerhauſen, Boſau in Prov. Sachſen) und dürfte als Anfang von Kapellenbauten aufgefaßt werden. Die vollſtändige Einwölbung und den ausgebildeten Pfeilerbau zeigt der Braunſchweiger Dom, von Heinrich dem Löwen geſtiftet. Im 14. Jahrhundert wurden die Umfaſſungsmauern der Seitenſchiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt (No. **52**, 8). Sieht man davon ab, ſo kommt nicht allein der breite Vorbau, dem ſächſiſch-romaniſchen Stile gemäß als feſte Maſſe behandelt, ſondern auch die Kreuzform der Anlage zum Vorſchein.

Von beſonderer Wichtigkeit für die deutſche Baugeſchichte ſind die drei mittelrheiniſchen Dome, unter welchem Namen die Dome von Speier, Mainz und Worms verſtanden werden. Der Dom von Speier (No. **50**, 3) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiſer Konrad II. und zwar bereits in ſeiner ganzen rieſigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler, welchen Halbſäulen vortreten (No. **50**, 8), tragen die Mauern des Mittelſchiffes, unter dem Kreuzſchiff und Chore zieht ſich die Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter beigeſetzt wurde. Um das Jahr 1060 ſchritt man zur Errichtung des Triumphbogens, welcher den Chor vom Schiffe ſcheidet. In welcher Zeit der ganze Bau (doch erſt unter Kaiſer Heinrich IV.) vollendet wurde, iſt nicht ſichergeſtellt; auch darüber herrſcht Streit, ob die Ueberwölbung auch des ungewöhnlich breiten Mittelſchiffes ſchon in dem urſprünglichen Plane lag. Wiederholte Brände und insbeſondere die Zerſtörung der Kirche 1689 haben von den oberen Theilen des alten Baues wenig übrig gelaſſen. Bei Gelegenheit der inneren Ausmalung ſeit 1846 wurde auch eine vollſtändige Reſtauration der Architektur durchgeführt und die Vorhalle (No. **54**, 6) neu errichtet. Der Dom von Mainz (No. **54**, 4 u. 5) geht in ſeinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Biſchof Willigis 976) zurück. Die älteſten Theile des gegenwärtigen Baues, die öſtlichen Rundthürme, gehören jedenfalls noch der früheſten Zeit des 11. Jahrhunderts (Neubau Biſchof Bardo's nach dem Brande 1009) an. Die Haupttheile des Baues, bis auf das im 13 Jahrhundert errichtete weſtliche Querſchiff und den Weſtchor, dürften nach dem Brande 1081 (oder erſt nach dem Brande

von 1137?) errichtet worden sein. In diese Zeit fiel auch die Anlage der Gewölbe in Mittelschiffe. Doch fand eine Erneuerung der Obertheile der Kirche nach dem Brande von 1191 statt, nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in welchen es in Folge städtischer Kämpfe (1155) gerathen war, begonnen hatte. Die äußere Ansicht mit dem gewaltigen Mittelthurm (No. **54**, 4), zeigt den Mainzer Dom nach wiederholten Restaurationen in seiner gegenwärtigen, nicht in seiner mittelalterlichen Form. Der Dom von Worms (No. **55**, 6) gehört wesentlich dem 12. Jahrhunderte (bis 1181) an. Alle drei Dome besitzen eine reichere Pfeilergliederung, desgleichen eine wohldurchdachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenster, sie gruppiren wirksam Thürme und Kuppel über die Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Dimensionen an. Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Construction am meisten am Herzen lag und sie durch die Kühnheit derselben allein die Bewunderung der Zeitgenossen fesseln wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelrheinischen Domen seine höchsten und zugleich selbständigsten Triumphe; sie sind Denkmale einer Periode, in welcher auch Kaiser und Reich die höchsten Ansprüche auf Macht und Ruhm erhoben. Als ein wahrer Musterbau des bereits völlig ausgebildeten Stiles kann die Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten, über deren Bauzeit (1093 gegründet, 1156 geweiht) wir genau unterrichtet sind und welche sich völlig unversehrt und unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (No **55**, 9; No. **60**, 9 u. 13). Die Einwölbung ist vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen sind richtig als Gewölbeträger behandelt, die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppirung der reich decorirten Thürme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Unmittelbar in der Zeit folgt auf die Laacher Kirche die Doppelkirche von Schwarzrheindorf gegenüber Bonn (No. **53**, 5 u. 6). Sie wurde von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151 eingeweiht. Nur wenige Jahre später wurde das Schiff verlängert und die Centralanlage gelockert. (Der Grundriß gibt die ursprüngliche Gestalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern getragen. Eine offene gewölbte Galerie unter dem Dache mindert die Last der Mauern und bewirkt zugleich eine wohlthuende Brechung des sonst massenhaften Baues. Die reiche Entfaltung der Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, bemerkt man auch an den benachbarten Kölner Kirchen, insbesondere die enge Verbindung der abgerundeten Kreuzarme mit

der gleich weiten Apſis, ſo daß die Erinnerung an die Kleeblattform auftaucht. Die Geſchichte vieler Kölniſcher Kirchen geht ebenſo wie jene des Trierer Domes, deſſen aus dem 6. Jahrhundert ſtammender Kern in 11. Jahrhundert nach Weſten erweitert, und in 12. auch nach Oſten verlängert, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtauſend, oder doch wenigſtens in das 11. Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen ſie aber erſt am Schluſſe des 12. und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigſten politiſchen und wirthſchaftlichen Aufſchwunges der „heiligen Stadt". Die Kirche Maria im Capitol (No. **52**, 1) zeigt die vielgliedrige Choranlage (im Grundriß iſt nur der Anfang des Langhauſes gezeichnet) am früheſten (1049) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; dieſe ruhen auf Säulen, welche einen mit Kreuzgewölben geſchloſſenen Umgang um den ganzen Chorbau bilden. Die oberen Theile deſſelben, wie ſeine äußere Decoration, entſtammen erſt dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch ſpäter wurde das urſprünglich flach gedeckte Mittelſchiff eingewölbt. Das glänzendſte Beiſpiel des Kölniſchen Chorbaues bietet die Außenanſicht der Apoſtelkirche (No. **54**, 1). Durch die Rundthürme, welche die gleiche Decoration wie die Kreuzarme beſitzen, werden die letzteren organiſch mit einander verbunden. Ueber der mittleren Chorhaube ſteigt der Giebel des Mittelſchiffes, darüber die Kuppel in die Höhe. Die beiden Seitenthürme, oben achteckig, ſchließen dieſelbe ein, der ſchwere Thurm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erſcheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und faſt verkümmert (No. **50**, 4). Wie in der Geſammtanlage die perſpectiviſche Wirkung als ein Hauptziel des Baumeiſters (ob der *Albero*, welcher 1219 die jetzt nicht mehr vorhandenen Gewölbe des Mittelſchiffes vollendete, den ganzen Plan gezeichnet, iſt fraglich), offenbar wird, ſo erſcheint die Detaildecoration auf ein reicheres Farbenſpiel berechnet. Namentlich macht der Tafelfries und die Galerie darüber einen maleriſchen Eindruck. Farbenwechſel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längſt heimiſch geweſen.

Die abweichende Geſtalt der uralten Gereonkirche (No. **55**, 8), erklärt ſich aus ihrer urſprünglichen Beſtimmung. Sie war eine Grabkirche und ſchloß die Gebeine der thebaiſchen Legion, welche nach der Legende theilweiſe in Köln den Märtyrertod erlitten hatte, in ſich. An die im 13. Jahrhundert als Zehneck erneuerte Grabkirche (No. **55**, 5) war im 11. Jahrhundert ein Langſchiff, im folgenden Chor und Thürme angefügt worden. Die architektoniſche Decoration der letzteren Bautheile entſpricht der in Köln üblichen Weiſe, welche ſich auch über das Weichbild von Köln hinaus ver-

breitete, wie dieſes z. B. die Quirinskirche in Neuß (No. **55**, 1) lehrt. Die fächerförmigen Fenſter, die Arkaden über den Bogen des Mittelſchiffes und die Form der letzteren (flachgeleibte Spitzbogen), kommen auch ſonſt an rheiniſchen Kirchen aus dem Schluſſe des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt dieſe letzteren auch als Uebergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gothiſchen Conſtruction verſteht. Aus den rheiniſchen Bauformen hätte ſich niemals der gothiſche Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß ſich in den rheiniſchen, beſonders den Kölniſchen Bauwerken der ſtrengromaniſche Stil gelöſt zeigt und der Nachdruck auf die reiche decorative Gliederung, mit Beimiſchung eines maleriſchen Elementes, gelegt wird.

Aehnliches gilt von dem Prachtbau romaniſchen Stiles im mittleren Deutſchland, vom Dome zu Bamberg (No. **53**, 8 u. 9). An ein dreiſchiffiges Langhaus ſchließen ſich auf beiden Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem weſtlichen ein Querſchiff vorgelegt wurde. Bis tief in das 13. Jahrhundert wurde an demſelben gebaut; daraus erklärt ſich die Verſchiedenheit der Bauformen. So ſind z. B. die weſtlichen Thürme mit den durchbrochenen Ecktreppen ganz anders behandelt als die öſtlichen viereckigen Thürme. Im Ganzen bleibt doch der romaniſche Charakter gewahrt, auch in der Weiſe, wie der Spitzbogen bei den Arkaden im Mittelſchiff verwendet wird. Ein verwandter Zug gibt ſich im Dome zu Naumburg (No. **53**, 7) kund, wo das Langhaus, wahrſcheinlich aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, gleichfalls noch quadratiſche Gewölbefelder und ſpitzbogige Arkaden zeigt. Wenn auch dem Raume nach weit entfernt, ſo doch im Stile naheſtehend, erſcheint das Langhaus des Baſeler Münſters (No. **58**, 1 u. 3). Die Stiftung deſſelben geht zwar in alte Zeiten zurück, doch dürfte die Anlage des Lang- und Querſchiffes (der Chor iſt bereits unter dem Einfluſſe des gothiſchen Stiles entſtanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratiſche Gewölbejoch faßt zwei im Spitzbogen geſchloſſene Arkaden in ſich mit reich profilirten Pfeilern, über dieſen öffnet ſich eine Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen; die noch ſchwer laſtende Oberwand wird von zwei Rundbogenfenſtern unterbrochen.

Viel deutlicher kündigt ſich die Nähe der gothiſchen Architektur, deren Ziel auf wirkſame Unterſtützung der Gewölbe und Verminderung ihres Druckes durch entgegenſtrebende Pfeiler gerichtet iſt, in zwei anderen Kirchen an. Die leider 1810 bis auf einen dürftigen Chorreſt gänzlich zerſtörte Abteikirche zu Heiſterbach am Fuße des Siebengebirges, wurde 1202—1233 errichtet. Sie war dem Ciſterzienſerorden angehörig. (Andere Ciſterzienſer-

kirchen, durch den geradlinigen Chorſchluß und die kapellenartigen Nebenräume ausgezeichnet, ſind auf No. **52**, 11. 12 u. No. **53**, 1 wiedergegeben: Riddagshauſen ſtammt aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Ebrach in Franken aus derſelben Zeit.) Im ausgedehnten Langhauſe und Chore ſind in den Umfaſſungsmauern Niſchen angebracht, über denen Säulen ſtehen, welche ihrerſeits das gegen das Mittelſchiff aufſteigende Gewölbe der hohen Seitenſchiffe tragen. Namentlich am Chore bemerkt man die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu ſichern. Starke Mauern wurden von denſelben über das Dach des Chorumganges hinweg nach außen gezogen und auf dieſe Weiſe der Druck der Wölbung aufgehoben. Die Annäherung an den gothiſchen Stil und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein franzöſiſches Vorbild (Kathedrale von Noyon), offenbart noch deutlicher der Dom zu Limburg an der Lahn (No. **55**, 2 u. 3; No. **51**, 7). Nur das kurze Schiff, die äußere Dachgalerie, erinnern an die kölniſche Schule. Die innere Gliederung, die Emporen über den Seitenſchiffen, darüber ein ſchmaler Laufgang in der Dicke der Mauern (Triforium), gehen auf das franzöſiſche Muſter zurück. Der Chor wird von einem Umgang geſchloſſen, der Druck der Gewölbe durch Bogen, die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlaſtet. Theilweiſe vom rheiniſchen, theilweiſe vom franzöſiſchen Einfluſſe abhängig zeigt ſich auch die prachtvolle Kathedrale von Tournay (No. **55**, 4), deren Langhaus, noch flachgedeckt, 1146 gebaut wurde, während das Kreuzſchiff, wie der Limburger Dom, die Formen der Kathedrale von Noyon annimmt.

Die vorgeführten Proben ſollen den Entwickelungsgang der deutſch-romaniſchen Architektur von ihren Anfängen im 10. Jahrhundert bis zu dem Zeitpunkte, in welchem der romaniſche Stil theils in reicher Decoration eine freie Löſung ſuchte, theils mit gothiſchen Conſtructionen ſich berührte, verſinnlichen. Um das Bild der baulichen Thätigkeit insbeſondere im 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts vollſtändig zu machen, mögen noch einzelne Baugruppen erwähnt werden.

Eine ſtattliche Reihe romaniſcher Gewölbebauten tritt uns im Elſaß entgegen. Von der Benedictinerabtei in Murbach (No. **56**, 1) hat ſich nur Chor und Querſchiff erhalten. Der erſtere iſt gradlinig geſchloſſen, über dem ſchmalen Querſchiffe ſteigen zwei ſchwere Thürme in die Höhe. Die äußere Decoration wird durch ſchmale Liſenen und den Rundbogenfries bewirkt. Ein eigenthümliches Weſen prägt ſich in der Kirche S. Peter und Paul in Rosheim (No. **56**, 3—8) aus. Der Grundriß zeigt ein dreiſchiffiges Langhaus mit Querſchiff und verlängertem Chor. Im Mittelſchiff wechſeln Säulen mit breiten Pfeilern ab. Den letzteren treten Pilaſter vor, welche das Rundbogengewölbe tragen. Die Säulenkapitäle ſind

jedes verſchieden geſtaltet und aus Würfeln zuſammengeſetzt. Die thurmloſe Faſſade, im Gegenſatze zu dem ſchwerfälligen düſteren Inneren fein und harmoniſch componirt, hebt das Mittelſchiff durch den ſtattlichen Giebelbau in bedeutſamer Weiſe hervor. Wieder anders, viel geſchloſſener und ernſter, erſcheint die Faſſade der Benedictinerabtei zu Mauresmünſter bei Zabern (No. **56**, 9) gebildet. Zwiſchen den beiden durch Liſenen belebten Thürmen, liegt die offene von zwei Säulen getragene Vorhalle. Mit dieſer Faſſade verglichen, erſcheint die einige Menſchenalter ſpätet errichtete Fronte der Pfarrkirche zu Gebweiler (No. **58**, 4) viel feiner und harmoniſcher durchgebildet. Die Decoration iſt reicher, die Verhältniſſe ſind reiner und beſſer abgewogen, wie die Höhe der einzelnen Stockwerke, die Vertheilung der Portale und der Aufbau der Thürme über den Seitenſchiffen beweiſt. Daß allmählich der Sinn für reiche Gliederung und Ornamentirung durchgriff, zeigt der noch aufrechtſtehende Reſt der Kirche in Pfaffenheim bei Rufach (No. **56**, 2), aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, ein fünfſeitiger Chorbau mit einer (geſchloſſenen) Säulenſtellung unter dem Dache. Die Kirche S. Fides in Schlettſtadt (No. **57**, 1 u. 4) wurde, wie insbeſondere an den Thürmen bemerkbar iſt, in rein romaniſchen Formen erbaut. Sie iſt dreiſchiffig mit quadratiſchen Gewölbefeldern (Arkaden im Spitzbogen geſchloſſen), mit Querſchiff und drei Apſiden. Dagegen prägt ſich in der Benedictinerkirche S. Peter und Paul in Neuweiler (No. **57**, 2. 7; **58**, 2) der Stilwechſel deutlich aus, welcher während der Bauzeit ſtattfand. Der gerade geſchloſſene Chor, das Querſchiff und der daran zunächſt anſtoßende Theil des Langhauſes, vielleicht aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, offenbaren romaniſche Formen, die weiteren Theile des letzteren dagegen ſind bereits im Anſchluß an franzöſiſche Werke im frühgothiſchen Stile errichtet.

Bauproben aus dem Schwabenlande bietet die Kirche eines Frauenſtiftes zu Oberſtenfeld bei Marbach (No. **57**, 3), in welcher die Mauern des Mittelſchiffes nach einer im ſüdlichen Deutſchland oft wiederkehrenden Sitte (Ober- und Unterzell auf der Inſel Reichenau, Hirsau, Alpirsbach u. a.), auf Säulen ruhen. Dieſelben werden aber (die Kirche ſtammt aus dem 13. Jahrhundert) im Spitzbogen geſchloſſen, auch zeigen die beiden öſtlichen Felder des Langhauſes, daß eine Einwölbung verſucht wurde. Die Stiftskirche in Ellwangen (No. **57**, 5) (1100—1124) iſt regelmäßig im Kreuze angelegt, vollſtändig gewölbt und mit fünf Abſiden verſehen. Schwieriger als in den anderen Bauprovinzen läßt ſich der einheitliche Grundtypus, von welchem in der ſchwäbiſch-alemanniſchen und in der benachbarten bairiſchen Landſchaft die einzelnen Bauten ausgingen, nachweiſen. Neben den Säulenbaſiliken kommen

auch Pfeilerbaſiliken (Mittelzell auf Reichenau, Dom zu Augsburg) vor; Anklänge an die Antike treten uns im eilften Jahrhunderte in Regensburg entgegen, wo überhaupt im tiefſten Mittelalter eine überaus rege Bauthätigkeit waltet; einzelne Werke (Krypta im Freiſinger Dom) zeigen eine reiche plaſtiſche Dekoration, andere wieder fallen durch die große Schlichtheit und die zähe feſtgehaltene alterthümliche Weiſe auf.

Die Architektur Weſtfalens, wo ſowohl rheiniſche, wie ſächſiſche Vorbilder zur Nachahmung vorlagen, wird zunächſt durch den Dom zu Soeſt (No. **55**, 7) vertreten. Sowohl die Einwölbung des Mittelſchiffes wie die Errichtung der tiefen Vorhalle entſtammt einer ſpäteren Bauzeit. Bereits urſprünglich als Gewölbebau war der Dom zu Münſter (No. **55**, 11) angelegt. Der Spitzbogen herrſcht hier faſt unbedingt vor; der Chor wird in gothiſcher Weiſe von einem niedrigeren Umgange eingeſchloſſen, eine Galerie, von kleinen Säulen getragen, in der Mauerdicke über den Arkaden des Mittelſchiffes angebracht. Bemerkenswerth iſt die Verdoppelung des Querſchiffes. In den in Weſtfalen beliebten Typus der Hallenkirchen führt der Dom von Paderborn (No. **55**, 10) ein, kein einheitliches Werk, an welchem mehrere Jahrhunderte (der älteſte Theil iſt der breite ungegliederte Weſtthurm aus dem 11. Jahrhundert) arbeiteten. Die gleiche Höhe der Schiffe, welche bald auch zur Anordnung gleich breiter Schiffe, zur Verringerung oder gar zum Wegfall der Oberwand des Mittelſchiffes, zur Verlegung der Fenſter aus dem Mittelſchiffe in die Seitenſchiffe führte, weckt die Erinnerung an eine von Pfeilern geſtützte Halle, woher der Name Hallenkirche ſtammt.

Während die ſeit dem 12. Jahrhundert überaus rege Bauthätigkeit in den deutſch-öſterreichiſchen Provinzen und den angrenzenden ſlaviſch-ungariſchen Ländern (Proben auf No. **59**) keine weſentlichen Unterſchiede von der bis jetzt betrachteten Bauweiſe darbietet, hat im deutſchen Norden, von Holland bis in das preußiſche Ordensland hinein, ſoweit die Tiefebene reicht, das hier gebräuchliche Material, der Backſtein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimenſionen gebrannt werden, durch den Mörtel Feſtigkeit gewinnen und, in verſchiedene Formen gepreſſt, durch Zuſätze mannigfache Färbung annehmen, erwies ſich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günſtig, gab den Mauern leicht einen maſſenhaften Charakter, verbot reiche plaſtiſche Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der ſtarken Profile und leicht geſchwungener Kreiſe in den Vordergrund. Das Würfelkapitäl verliert ſeine Abrundung, erſcheint mehr trapezförmig (No. **60**, 2 u. 3), die Deckplatte wird einfach abgeſchrägt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formſteinen

zuſammengeſetzt, durch Durchſchneidung der Bogen reicher belebt (No. **60**, 1 u. 4). Auch Rautenſchmuck (No. **60**, 5), kleine Conſolen, übereckgeſtellte Steine, leicht herſtellbar, waren beliebt, ebenſo Muſterung und polychrome Ausſtattung der Flächen und Glieder.

Von den zahlreichen Ziegelbauten Norddeutſchlands (Jerichow, Dom zu Lübeck u. a.), wurde als Probe die durch ihre regelmäßige Geſtalt ausgezeichnete Ciſterzienſerkirche zu Dobrilugk in der Lauſitz (No. **60**, 6), aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, ausgewählt.

In den ſkandinaviſchen Ländern bildete Holz aus klimatiſchen Gründen das gebräuchliche Baumaterial. Nur hervorragende Kirchen wurden in der romaniſchen Periode aus Stein errichtet, ſo unter König Knud IV. (1080—86) der Dom zu Roeskild in Seeland, den wir aber nicht in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, ſondern wie er ſpäter nach dem Vorbild des Braunſchweiger Domes erneuert wurde, beſitzen (No. **60**, 7). Von den Holzkirchen Norwegens, auf deren Alter die Bauformen, weil ſie unmittelbar der feſtbegrenzten Natur des Baumaterials entſproſſen ſind, keinen ſicheren Rückſchluſs erlauben, iſt Grundriß und Aufriß der Kirche von Hitterdal (No. **60**, 8) als Probe gegeben. Den Kern der Anlage bildet ein von Holzſäulen getragenes beinahe quadratiſches Schiff, an welches ſich der Chor öſtlich anſchließt. Umgänge faſſen den Hauptraum ein, und zum beſſeren Schutze zieht ſich überdieß eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenſtern verſehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich ſteigt derſelbe gleichſam in Abſätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumſtämme, deren Fugen mit Moos verſtopft wurden, hätten das Ausſehen der norwegiſchen Holzkirchen gar dürftig geſtaltet, wenn nicht die Schnitzkunſt, die Jahrhunderte lang die alten Band- und Schlangenmuſter wiederholte, und die Farbe für den Schmuck geſorgt hätten.

Holzbauten bildeten auch in England urſprünglich die Regel, wie denn überhaupt die Privatarchitektur des nordiſchen Mittelalters durchgehends auf den Holzbau zurückgeht. Anklänge an denſelben laſſen ſich auch an den Steinwerken der romaniſchen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name: romaniſcher Stil wird hier übrigens ſelten gebraucht. Man zieht vor, von einem angelſächſiſchen Stile, der namentlich nach der Verbreitung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normanniſchen, der ſeit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrſcht, zu ſprechen. Reſte aus der ſächſiſchen Zeit ſind beſonders in Lincolnſhire und Yorkſhire noch nachweisbar: Thürme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerſtücke. Mit den Normannenfürſten kamen auch bauluſtige Biſchöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Thätigkeit begann, deren Spuren noch heute uns zahlreich und

deutlich entgegentreten, und welche der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es ſcheint nicht, daß die aus Frankreich berufenen Baumeiſter mit der ſächſiſchen Ueberlieferung vollſtändig brachen; es iſt vielmehr wahrſcheinlich, daß ſie ſich der in England herrſchenden Bauſitte vielfach fügten, gerade ſo wie es bei Einführung des gothiſchen Stiles ſpäter geſchah. So bildet der ſog. normanniſche Stil den Mittelpunkt in der Baugeſchichte Englands. Noch aus der Zeit Wilhelms des Eroberers ſtammt die Kapelle im weißen Thurm im Londoner Tower. Sie iſt dreiſchiffig und mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Kapitäl (No. **60**, 13) der ſchweren Rundpfeiler zeigt geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgeſchrägten Ecken. Eine andere allgemein beliebte Kapitälform, durch aneinander gereihte kleine Würfel gebildet, lernen wir an dem mittleren Rundpfeiler No. **60**, 10 kennen. Das gefältete Kapitäl (chapiteau godronné), gleichſam aus einem Kranz von Kegeln zuſammengereiht, iſt offenbar eine Abart des Würfelkapitäls und beſtimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitäls zu verringern. Im Grundriß macht ſich die große Länge der Kirche, die Anlage des Querſchiffes nahezu in der Mitte des Langhauſes, der gerade Chorabſchluß geltend. Ueber den dicken Rundſäulen, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechſeln, zieht ſich eine Empore hin. Die Decke des Mittelſchiffes iſt gewöhnlich flach aus Holz hergeſtellt. Die Decoration der Wandflächen und Bogen bewegt ſich in geometriſchen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen (No. **60**, 9) und zeigt nur ſelten Pflanzen-Formen. Von den gegebenen Beiſpielen des normanniſch-engliſchen Stiles entſtammt die Kathedrale von Durham (No. **60**, 12) der Zeit Heinrich's I. und der folgenden Könige (1108 bis nach 1154); die Wölbung fällt noch ſpäter; das Schiff der Kathedrale von Peterborough (No. **60**, 10) wurde 1118—1195, die Kathedrale von Glouceſter (No. **60**, 11) ſeit 1088 errichtet. Die überwiegende Zahl der engliſchen Kathedralen, die nicht ſelten zugleich Kloſterkirchen waren, weiſt Beſtandtheile aus der normanniſchen Periode auf.

Unter ganz anderen Lebensbedingungen als dieſſeits der Alpen entwickelte ſich die romaniſche Architektur in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Geſchlecht zu langſamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier zunächſt mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der Schöpfer und Träger der Bildung; die Städte, in welchen ſich die Reſte der alten Geſittung noch am lebendigſten erhalten hatten und von welchen der ſpätere geiſtige Aufſchwung ausgehen ſollte, bedurften längerer Sammlung, ehe ſie dieſe Aufgabe übernehmen konnten. Daher wird in der Periode des 10—12. Jahrhunderts in Italien die Kunſt

nicht ſo reich und eifrig betrieben, wie in Deutſchland und Frankreich, wo das nationale Leben in jeder Hinſicht raſch den natürlichen Ausdruck fand.

Am ödeſten ſieht es in Rom aus. Die altchriſtlichen Bauten auszubeſſern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apſiden und Eingänge herzuſtellen, füllt vorwiegend die Bauthätigkeit bis zum 12. Jahrhundert aus. Eine Kunſt allein verſteht man auch jetzt noch vortrefflich: die antiken Mauerſtücke zu zerſägen und zu zierlichen Muſtern auf Platten zuſammenzuſetzen. Das iſt die Hauptarbeit der römiſchen „marmorarii“. Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefſten Punkt des römiſchen Verfalles. Nur in den Küſtenlandſchaften, die durch politiſche Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden ſind, regte ſich eine mannigfache Kunſtthätigkeit. Mit ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine ſtärkere befruchtende Volksmiſchung wie in der Lombardei ſtattgefunden hatte oder ein energiſcher, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrſcherwille, wie in den normanniſchen Fürſtenthümern Süditaliens, waltete. Ein geſchloſſener nationaler Stil konnte natürlich auf ſolchem Boden nicht entſtehen. Die Landſchaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüße. Beſonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteſte Beiſpiel byzantiniſchen Einfluſſes auf die italieniſche Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (No. **63**, 2—4). Der urſprüngliche in 11. Jahrh. errichtete Ziegelbau wurde im dreizehnten Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit Spolien aus den levantiniſchen Siegeszügen geſchmückt. Die oberen Theile der Faſſade fallen ſogar erſt in das 14. Jahrhundert. Die Grundform iſt ein griechiſches Kreuz, von Seitenſchiffen und Vorhallen umſchloſſen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben ſich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwiſchen den Pfeilern ſtehen Säulen, welche die Galerien der Seitenſchiffe tragen. Wie in der Conſtruction, ſo iſt auch in der Decoration: Marmorbelag, Moſaikmalerei, das Vorbild der byzantiniſchen Kunſt feſtgehalten. Noch auf einem andern Punkte Italiens macht ſich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die ſüditaliſchen Provinzen ſtanden unter byzantiniſcher Herrſchaft und unterhielten mit Konſtantinopel einen lebhaften Verkehr. Waren auch die Werke des Kunſthandwerkes am meiſten begehrt, ſo zeigt doch auch die Architektur einzelne orientaliſche Elemente, welche ſich dem heimiſchen Stile zugeſellen. (Die Dome von Salerno und Amalfi, die Kathedralen von Bari, Trani, Troja, meiſtens in 11. Jahrh. begonnen, in folgenden unter der Normannenherrſchaft vollendet und im Inneren geſchmückt, gehören zu den angeſehenſten Werken auf ſüditaliſchem Boden.) Eine beſonders feſſelnde Miſchung verſchiedenartiger Ele-

mente offenbaren die Bauten Siciliens. Die ehemals römiſche Provinz unterſtand ſeit dem 6. Jahrhundert einem byzantiniſchen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikaniſchen Küſte her die Eroberung der Inſel, welche in den beiden folgenden Jahrhunderten ein Hauptſitz ſarazeniſcher Macht und Bildung wurde. Den Arabern folgten in der Herrſchaft die normanniſchen Fürſten, die aber zunächſt an den überlieferten Zuſtänden wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren politiſchen Gewalt ſich begnügten. Als officielle Sprachen galten im 12. Jahrhundert die lateiniſche, griechiſche, arabiſche und franzöſiſche mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verſchiedenen Kunſtweiſen offenbaren die ſizilianiſchen Bauten aus der Normannenzeit, namentlich jene Palermo's, welchen, was harmoniſche Pracht der Ausſtattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite geſtellt werden kann. Die Capella Palatina im Schloß in Palermo 1129 — 1140 bildet eine dreiſchiffige Baſilika. Säulen, theilweiſe kannelirt, mit korinthiſchen Kapitälen, durch Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelſchiffes, deſſen Decke mit den bekannten arabiſchen hölzernen Gewölbetheilchen ausgeſetzt iſt. Eine Kuppel erhebt ſich über dem Chore, der mit drei Apſiden abſchließt. Die unteren Theile der Wände ſind mit Marmor belegt, die oberen mit Moſaiken geſchmückt, das ganze Innere ſtrahlt in farbigem, durch die kleinen Fenſter gedämpftem Glanze (No. **62**, 6). Von dem anderen Prachtbau bei Palermo, der Benediktinerkircke von Monreale, gibt No. **63**, 1 die Anſicht des Kloſterhofes, welcher mit ſeinen zierlichen, muſiviſch decorirten Säulen und Säulengruppen weniger an die nordiſchen Kreuzgänge als an die orientaliſchen Palaſthöfe erinnert.

Unter den Bauten Mittelitaliens nimmt der Dom zu Piſa (No. **62**, 4 u. 5) eine hervorragende Stelle ein. Die Vollendung deſſelben zog ſich bis in das 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, ſollte er durch Größe und Koſtbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er iſt fünfſchiffig angelegt, von einem dreiſchiffigen Querhause durchſchnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechſelnden Lagen von weißem und ſchwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geſchmückt. Die Anordnung der Faſſade, das Aufſteigen des mittleren Giebelbaues über den Halbgiebeln der Seitenſchiffe fand in Toscana häufige Wiederholung. Die Decoration des Aeußeren durch Säulengalerien wurde auch an dem ſchiefen Thurme, der ſich, wie gewöhnlich die „campanile", neben dem Dome erhebt, angewendet. Er ſtammt aus dem 12. Jahrh. (1174) und ſollte urſprünglich ſenkrecht errichtet werden. Da ſich die Fundamente ſenkten und der Thurm neigte, wurde in den oberen Stockwerken die Südſeite des

Thurmes etwas höher aufgemauert als die nördliche und ſo derſelbe ſchief weiter geführt.

Ein anderer berühmter Bau Toscanas iſt die Kirche S. Miniato al monte bei Florenz (No. **62**, 2. 3), eine uralte Stiftung, im Grundriß an die Baſilikenform (ohne Querſchiff) ſich anlehnend. Im Mittelſchiff wechſeln Säulen mit Pfeilern, welche letzteren durch Quergurte die Decke ſtützen. Wahrſcheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts entſtand die Faſſade mit ihrem farbigen Marmorſchmucke, ihrer harmoniſchen Feldereintheilung und antikiſirenden Säulen und Pilaſtern.

In Toscana behaupten neben Piſa noch Lucca, Arezzo, Piſtoja, Empoli eine hervorragende Stellung in der romaniſchen Periode; auf lombardiſchem Boden zeigt ſich eine beſonders rege Bauthätigkeit in Mailand, Pavia, Verona. Kreuzgewölbe, auf gegliederten Pfeilern ruhend, kommen hier allgemeiner, als in den Landſchaften ſüdlich von den Apeninnen, zur Geltung. Die Faſſade deutet nicht die innere Theilung in Mittel- und Seitenſchiffe an, ſondern ſteigt als einfaches Giebelhaus in die Höhe. Bogenfrieſe, Galerien, die zuweilen der ſchrägen Richtung des Giebels folgen, Radfenſter und im Rundbogen geſchloſſene, oft vortretende Portale ſchmücken dieſelben. Beiſpiele bieten der Dom zu Piacenza, 1122 begonnen (No. **62**, 1) und der Dom zu Parma, wahrſcheinlich nach einem Erdbeben 1117 erneuert (No. **63**, 5. u. 6), mit einer Kuppel über der Vierung und mit Apſiden nicht allein an der Oſtſeite, ſondern auch, wie am Piſaner Dome, an den abſchließenden Sehmalſeiten des Querſchiffes. Die Verpflanzung des italieniſch-romaniſchen Bauſtiles nach Dalmatien lehrt die Faſſade von S. Donato in Zara (No. **62**, 7), aus dem 13. Jahrhundert. Wie der Kuppelbau von S. Marco lange nachwirkt, zeigt die erſt im 14. Jahrhundert vollendete, als Wallfahrtskirche mit vielen Kapellen verſehene Kirche S. Antonio in Padua (No. **63**, 7).

Die Blüthe der *franzöſiſchen Architektur* des Mittelalters fällt allerdings erſt in die gothiſche Periode ſeit dem Schluſſe des zwölften Jahrhunderts. Nimmermehr hätte ſich dieſe Blüthe aber ohne längere Vorbereitung ſo glänzend entwickeln können; ſie ſetzt eine längere und ſtetige Bauthätigkeit ſchon in der romaniſchen Zeit voraus, welche auch die Urkunden beſtätigen. Dieſelben erzählen von einer umfaſſenden Reſtauration zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Wenn die romaniſchen Kirchen in den Landſchaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegentreten, wie in den ſüdlich gelegenen Landſchaften, ſo beruht dieſes auf zwei Umſtänden. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den ſpäteren Jahrhunderten des Mittelalters die reichſte Bauthätigkeit, welcher natürlich viele der

älteren Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die ſüdlichen Landſchaften, durch Sprache, Recht, Ueberlieferung und Abſtammung von den fränkiſchen Provinzen unterſchieden, die Kunſtpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher dieſelbe abgebrochen. An römiſchen Baumuſtern war hier kein Mangel; ſie boten nicht allein die beſten Vorbilder für die ornamentalen Theile, ſondern führten auch zur Anwendung von Kuppeln und Tonnengewölben, welche letztere das Mittelſchiff der ganzen Länge nach bedecken und eine kräftige Stütze dadurch erlangen, daß über den Seitenſchiffen halbe aufſteigende Tonnengewölbe als Widerlager errichtet wurden.

Als die bedeutendſten romaniſchen Kirchen in Frankreich dürfen folgende gelten: St. Sernin in Toulouſe, St. Trophime in Arles, Notre-Dame in Avignon, Notre-Dame du port in Clermont, St. André in Vienne, St. Philibert in Tournus, Notre-Dame in Beaune, die Kathedrale in Valence. Die umfangreichſte romaniſche Kirche, die des berühmten Benedictinerkloſters Cluny, iſt in der Revolutionszeit zerſtört und abgetragen worden. Die Bauzeit dieſer Kirchen reicht meiſtens bis in das 12. Jahrhundert hinein, die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen in der Provence, Auvergne, auf altem aquitaniſchen und burgundiſchen Boden uns entgegentritt, ſind aber gewiß ſchon im vorhergehenden Jahrhundert feſtgeſtellt worden. Schwerlich hätten ſonſt die einzelnen Provinzen ſich zu ſo klar und beſtimmt ausgebildeten Baugruppen zuſammenſchließen und hier überall die Haupttypen eine ſo unbeſtrittene Herrſchaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landſchaft richteten ſich ſtets die Kirchen der kleineren Städte. So iſt die Kirche St. Lazaire zu Autun das Muſter für Beaune und Saulieu, St. Céſaire in Angoulême das Vorbild für die ganze Charente. Dieſe Folgſamkeit deutet eine ſtetige längere Kunſtübung an.

Als Beiſpiele der romaniſchen Architektur im ſüdlichen Frankreich mögen folgende Beiſpiele gelten. Die Kirche Notre-Dame du port zu Clermont in der Auvergne (No. **64**, 2—4; **65**, 1). Der Grundriß zeigt den Chor von einem niederen Umgange und vier Kapellen umſchloſſen. Das Mittelſchiff wird von Pfeilern mit vortretenden Halbſäulen begrenzt und mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Ueber den Seitenſchiffen erhebt ſich eine Galerie, deren Gewölbe (halbe Tonnengewölbe) ſich gegen die Wölbung des Mittelſchiffes anlehnen. Einen anderen Charakter trägt die Kirche St. Front zu Perigueux (No. **64**, 6, 7) an ſich. Sie iſt in der Form eines griechiſchen Kreuzes errichtet und mit fünf Kuppeln geſchloſſen. Die Nachahmung der Marcuskirche in Venedig und weiter des byzantiſchen Stiles iſt unverkennbar; auf welchem Wege die Verpflanzung ſtattfand, läßt ſich aber nicht genau feſtſtellen. Mit Kuppeln iſt auch

die einſchiffige Grabkirche der Fürſten aus dem Hauſe Plantagenet, die Abteikirche von Fontévrault aus dem 12. Jahrhundert (No. **64**, 10; **65**, 2, 3) eingedeckt. Der Chor, ſchmaler als das Langhaus, wird von einem Umgang mit radianten Kapellen eingeſchloſſen. Aus dem Kreiſe der burgundiſchen Kirchen heben wir die Kathedrale von Autun (No. **64**, 8) hervor. Außer den Anklängen an die Antike in Einzelheiten, verdienen die Spitzbogen der Arkaden und der Tonnengewölbe, ſowie die Anlage der ſchmalen Galerien über den Seitenſchiffen Aufmerkſamkeit. Für die reiche Decoration der Faſſaden, die bald (Provence) auf antike Muſter zurückgeht, bald in überladender Weiſe die ganze Fläche mit Ornamenten und Figuren bedeckt, bietet die Kirche Notre-Dame la grande in Poitiers (No. **64**, 1) ein Beiſpiel. Die Kirche ſelbſt, aus dem 12. Jahrhundert, iſt dreiſchiffig und mit Tonnengewölben bedeckt.

Im nördlichen Frankreich bildet die Normandie einen wichtigen Schauplatz baulicher Thätigkeit. Wilhelm der Eroberer ſtiftete in Caen 1066 zwei Abteien, von welchen aber die hervorragendſte St. Etienne, kaum mehr in der urſprünglichen Geſtalt, ſondern vorwiegend in ihrer Erneuerung im 12. Jahrhundert ſich erhalten hat (No. **64**, 9). Von den gegliederten Pfeilern an den Ecken jedes Gewölbefeldes ſteigen die Quer- und Diagonalgurten empor, welche das Gerippe des Gewölbe bilden; aber auch von den mittleren Pfeilern, die früher nur als Arkadenträger functionirten, werden Gurten in die Höhe geführt. Sie ſchneiden die Diagonalen und verwandeln das viertheilige Gewölbe in ein ſechstheiliges, aus vier kleineren und zwei größeren Dreieckskappen beſtehend. Dieſe Anordnung durchbricht bereits die romaniſche Conſtructionsweiſe und bildet einen deutlichen Uebergang zu dem gothiſchen Stile.

Bei aller Pracht und Größe der einzelnen Werke, kann Spanien doch nur, im Verhältniß zu Frankreich und Deutſchland, als ein Nebenland in der Kunſtgeographie des Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes ſtand unter mauriſcher Herrſchaft und trieb reizende Blüthen orientaliſcher Kunſt; langſam rückte im Norden die Macht chriſtlicher Fürſten vor und hob ſich wieder die chriſtliche Bildung. Die Kirchen, welche allmählich wieder erſtanden, wurden unter dem Einfluß der benachbarten ſüdfranzöſiſchen Architektur errichtet. Aus Frankreich ſtammten auch mehrere Baumeiſter. So erklärt ſich die Herrſchaft der Tonnengewölbe in den ſpaniſchen Kirchen romaniſchen Stiles. Die Kathedrale von Santiago de Compostella, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters (No. **65**, 4 u. 6), ſeit dem Ende des 11. Jahrhunderts im Baue, entlehnt provençaliſchen Kirchen den Grundplan. Das Mittelſchiff, an Länge mit gothiſchen Domen wetteifernd, iſt mit gegurteten Tonnengewölben gedeckt, über den Emporen der Seiten-

ſchiffe ſteigen halbe Tonnengewölbe empor, den Chor ſchließen Umgang und Kapellenkranz ein. Die Kirche S. Vincente in Avila (No. **65**, 7) zeigt wenigſtens in den Armen des Querſchiffes Tonnengewölbe, während im Langhauſe Kreuzgewölbe herrſchen. An der Kathedrale von Salamanca (No. **65**, 5), deren Vierung mit einer mächtigen Kuppel gekrönt iſt, macht ſich bereits der Spitzbogen an den Arkaden und Gewölben bemerkbar und deutet auf die Bauzeit am Schluſſe des 12. Jahrhunderts hin.

---

3. Die Baukunst gothischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war ſchon frühzeitig die Aufmerkſamkeit gerichtet. Der Abſchluß dieſer Beſtrebungen und ihre Einfügung in ein feſtes Syſtem führte zu der Bauweiſe, welche unter dem nichtsſagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gothiſcher“ Stil verſtanden wird. Das Bedürfniß durchgreifender Neuerung des Gewölbebaues, machte ſich ſo lange nicht geltend, als nur kleinere Kirchen geſtiftet, ältere Anlagen erweitert wurden; es ſtieg aber und wurde dringend, als die Städte zu Macht und Anſehen gelangten, das Bürgerthum auch in Bauten den Ausdruck ſeiner wichtigen Stellung und ſeines Reichthums zu ſehen wünſchte, Kirchen errichtet werden ſollten, von einer Größe und Ausdehnung, wie ſie der Bedeutung der Stadt entſprach. Da zeigten ſich die im romaniſchen Stile conſtruirten, mit Kreuzgewölben überdeckten Kirchen unzureichend. Bei den Kreuzgewölben blieb es; dieſe waren überliefert und geſtatteten allein die bequeme Anordnung größerer Fenſter in den Oberwänden, wie ſie das nordiſche Klima verlangte. Die Aufgabe der Baumeiſter ging dahin, die Kreuzgewölbe in ähnlicher Weiſe zu ſichern, wie die Tonnengewölbe durch die aufſteigenden Halbtonnengewölbe über den Seitenſchiffen geſtützt werden. Einen Vortheil brachten die Kreuzgewölbe. Die Tonnengewölbe verlangten eine ununterbrochene Unterſtützung ihrer ganzen Länge nach, auf jedem Punkte. Die Kreuzgewölbe, die man bereits zwiſchen Hauſteingurten zu errichten gelernt hatte, erforderten nur an wenigen Punkten eine Stütze, um feſt zu lagern. Die Endpunkte derſelben mußten zunächſt in vertikaler Richtung geſtützt werden. Dieſes erreichte man durch die Pfeiler, welche die Gewölbe trugen. Die letzteren beſitzen aber auch die Neigung zur Seite auszuweichen, ſich zu ſchieben. Legt man dem Punkte, wo der Seitenſchub am ſtärkſten iſt, ein Widerlager vor, ſo wird auch dieſe Gefahr vermieden. Nun hindern

aber die Seitenſchiffe die Anlage ſolcher Stützpfeiler unmittelbar am Gewölbe des hohen Mittelſchiffes, deſſen Sicherung doch am dringendſten war. Derſelbe Zweck wurde auch dann erfüllt, wenn man das Wiederlager außen als ſtarken Pfeiler emporführte und über dem Dache der Seitenſchiffe durch einen Bogen mit der Wölbung des Mittelſchiffes verband. Der Bogen leitete den Seitenſchub zu dem äußeren Pfeiler, welcher dieſem entgegenwirkte und ihn überwand. So entſtand das Syſtem der Strebebogen und Strebepfeiler, das erſte, wichtigſte Element der gothiſchen Conſtruction. Der Querſchnitt No. 66, 2 macht dieſelbe deutlich. Bisher hatte man gewöhnlich auf quadratiſchen Grundflächen die Gewölbe errichtet. Dieſe Gebundenheit erſchien vielfach hinderlich. Die Gewölbejoche des Mittelſchiffes und jene der Seitenſchiffe empfangen eine verſchiedene Länge, die Pfeiler im Mittelſchiffe werden, da man die Arkaden nicht ſo weit ſpannen konnte, wie die Gewölbe, ungleich behandelt, zerfallen in Arkadenträger und Gewölbeſtützen. Gleichförmigkeit der Pfeiler war jedenfalls erwünſcht. So lange man im Rundbogen wölbte, konnte von der quadratiſchen Anlage der Gewölbe nur ſchwer abgeſehen werden, da auf einer Grundlinie nur ein Halbkreis gezogen werden kann, bei ungleichen Abſtänden die Scheitel der Bogen nicht in dieſelbe Ebene fallen. Alle Schwierigkeiten fielen fort, ſobald an die Stelle des Rundbogens der in der romaniſchen Architektur ebenfalls bekannte Spitzbogen geſetzt wurde, welcher auf gleicher Grundlinie beliebig erhöht oder herabgedrückt und auch bei verſchiedenen Abſtänden auf die gleiche Scheitelhöhe gebracht werden kann, überdieß wegen der Annäherung an die vertikale Linie eine geringere Spannung beſitzt. Anordnung ſchmaler rechteckiger Gewölbefelder, Gleichheit aller Pfeiler, Anwendung des Spitzbogens bilden das zweite Element der gothiſchen Conſtruction. Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und inneren Pfeiler iſt ein feſtes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, ſondern die genannten Glieder tragen und halten den letzteren. Es werden die conſtructiven von den bloß raumabſchließenden Theilen ſchärfer getrennt, die Wände zwiſchen den Pfeilern, die Kappen zwiſchen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gothiſche Architektur verwandelt den Maſſenbau in einen Gliederbau und drückt dieſes auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenſter und ſelbſt in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feſte, zuſammenhaltende Ränder und dazwiſchen leichte durchbrochene Zierraten zeigt.

Natürlich iſt der gothiſche Stil nicht gleich vollendet erſtanden; es hat denſelben keineswegs die Phantaſie eines einzelnen Meiſters fertig erſonnen. Viele Zwiſchenſtufen laſſen ſich nachweiſen, die ſtetige Entwickelung der verſchiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von

den erſten Anſätzen und früheſten Verſuchen ab, ſo beſtimmen folgende Merkmale im Weſentlichen die Natur des gothiſchen Stiles. Die Apſis lehnt ſich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das Langhaus an, ſondern die Gewölbe des Mittelſchiffes ſetzen ſich im Chore fort und ſchließen ſich hier zuſammen. Die Seitenſchiffe ziehen ſich als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht ſich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einziehung des Chores in das allgemeine Gewölbeſyſtem wird, zumal auch die Krypta fortfällt, eine feſte Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perſpective erzielt.

Die Einzelſäulen und die maſſigen Einzelpfeiler im Schiffe verſchwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten ſpricht ſich in der Form des gothiſchen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (No. **66**, 5, 10; No. **67**, 6, 8) kündigt bereits die eigenthümliche Geſtalt des Pfeilers, den Bündelpfeiler, an. Um einen cylindriſchen Kern legen ſich Dreiviertelſäulen herum; der Kern bleibt anfangs noch ſichtbar (No. **68**, 10), verwandelt ſich aber dann in Hohlkehlen, welche die Dreiviertelſäulen von einander trennen und die letzteren als die wahren lebendigen Stützen der Gewölbe bekunden. (No. **66**, 5, 7). Weil die Dreiviertel- oder Halbſäulen ſich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, führen ſie den Namen Dienſte, und man unterſcheidet nach der Stärke derſelben alte Dienſte von jungen. (Den ganzen Bündelpfeiler bezeichnete man als Schaft.) Das Kapitäl der Dienſte und der Pfeiler überhaupt beſitzt nicht die gleiche Bedeutung, wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegenſatz der unmittelbar auf den Säulen laſtenden Balken und Mauern. Ein loſer Blätterſchmuck, ſo daß der Grund ſichtbar bleibt, umgiebt zuoberſt die Dienſte (No. **66**, 6; No. **67**, 1, 2). Die Blätter werden der heimiſchen Pflanzenwelt entlehnt und zunächſt naturaliſtiſch behandelt; erſt in der ſpäthgothiſchen Zeit (No. **67**, 3, 4) empfangen ſie eine derbe knollenartige Geſtalt. Dasſelbe Streben nach Verringerung der Maſſe und kräftiger Entwickelung der Einzelglieder, welches ſich in der Bildung des Schaftes ausſpricht, wird auch in der Profilirung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, ſondern herzförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erſcheint das Profil derſelben, und es wird überdieß durch die ſcharfe Unterſchneidung, die tiefen Hohlkehlen noch bewegter (No. **66**, 15—18).

Das Zuſammenwirken der einzelnen Glieder verſinnlicht der Querſchnitt No. **66**, 1 und der Aufriß No. **70**, 1. Wir ſehen zunächſt den Bündelpfeiler mit ſeinen verſchiedenen Dienſten; während die in die Axenlinie geſtellten die Arkaden tragen, jene der Rückſeite die Gewölbe des Seitenſchiffes ſtützen, ſteigen an der Vorderſeite der Mittelſchiffwand die Hauptdienſte in die Höhe, auf welchen die Rippen des Gewölbes ruhen, im mittleren Kreuzungspunkt durch

einen Schlußſtein (No. **66**, 11, 12) zuſammengehalten. Ueber den Arkadenbogen erhebt ſich das Triforium, der ſchmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelſchiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückſeite ſpäter nicht durch eine feſte Mauer, ſondern durch Fenſter geſchloſſen. Der übrige Theil der Mittelſchiffwand bis zu den Gewölben wird durch die Fenſterarchitektur eingenommen. Fenſtergruppen kannte bereits der ſpätromaniſche Stil (No. **53**, 13). Nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieſes zu ändern, die großen Fenſter zu gliedern, alle todten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenſtergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gothiſchen Architektur. Auf der Fenſterbrüſtung innerhalb des gemeinſamen Umfaſſungsbogens werden vertikale Pfoſten errichtet, die ſich in Spitzbogen zuſammenſchließen (Nr. **68**, 1). Die Zahl der Pfoſten und auch die Stärke derſelben iſt verſchieden. Meiſtens wird folgende Anordnung getroffen (Nr. **68**, 1—6). Vier gleich hohe im Spitzbogen geſchloſſene Fenſterabtheilungen reihen ſich an einander, je zwei werden dann wieder von einem gemeinſamen Bogen umgeben, und endlich auch dieſe zwei größeren Fenſtergruppen von einem Bogen umſpannt. Zwiſchen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben Kreiſe übrig, die mit an einander ſtoßenden Kreisausſchnitten, Päſſen, ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreisſegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen, noch ſpäter in flammenartig zugeſpitzte, geſchwungene Figuren, ſogenannte Fiſchblaſen (No. **68**, 4 u. 6) verwandelt werden, heißen die Päſſe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maaßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreiſen und Kreistheilen gebildeten Fenſterſchmuck im Gegenſatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfoſten. Die meiſte Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Maſſe in einzelne Glieder aufzulöſen, die Conſtruction auf feſte Rippen mit leichtem Füllwerk dazwiſchen zurückzuführen. So zeigen die Fenſterwände (No. **68**, 7, 8) die feinſte Gliederung, ſo löſen ſich von den Spitzbogen die innerſten Plättchen ab, ebenſo von den Rahmen der Kreiſe die innerſten Schichten, welche ſogenannte Naſen (No. **68**, 9) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.

Arkaden, Triforien und Fenſter folgen im Inneren des gothiſchen Domes über einander. Die Außenarchitektur wird weſentlich durch das Gerüſte der Streben beſtimmt. Die Strebebogen (No. **67**, 11) zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meiſtens durchbrochenes ſchräges Mauerſtück. Dieſes verſtärkt die Widerſtandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne

zugleich das Regenwaſſer bis zu den weit vorſpringenden Waſſerſpeiern. Der Strebepfeiler ſteigt in Abſätzen ſich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Theilen ſeiner Beſtimmung gemäß maſſiv gebildet und zuoberſt mit einer Spitzſäule oder Fiale gekrönt. An der Fiale wieder unterſcheidet man den unteren viereckigen Theil als Leib von dem Rieſen (die Erklärung giebt das engliſche Verbum: to riſe), der pyramidalen Spitze. Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die ſchräge Linie des Rieſen wurde durch Boſſen oder Krabben, Knollen (No. **67**; 9, 10) welche gleichſam der äußeren Platte des Dreieckes entwachſen, geſchmückt; auf die Spitze des Rieſen wurde die Kreuzblume (No. **68**, 12) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, ſo auch die längere ſchräge Linie ſtets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugeſpitzt, in das Kleeblatt verwandelt, dieſe durch die aufgeſetzten Boſſen unterbrochen. Boſſen ſteigen daher den Seiten eines jeden Dreieckes entlang in die Höhe, ſo insbeſondere an den Wimpergen (Windbergen?), den ſteilen Dreiecken, welche ſich über den Spitzbogen und Giebeln als Schutz derſelben erheben (No. **68**, 2, No. **72**, 3, No. **73**, 5), feſte Ränder und durchbrochene, mit Maßwerk gefüllte Innenflächen zeigen.

Während die Seitenanſicht eines gothiſchen Domes das Gerüſte der Conſtruction faſt unverhüllt zeigt, drängt ſich an der Faſſade aller Schmuck, über welchen die Baumeiſter gebieten, zuſammen. Mächtige Portale, meiſtens in der Dreizahl, das mittlere überdieß noch durch einen Pfoſten getheilt, treten der Faſſade vor. In den Hohlkehlen der ſchrägen Seitenwände der Portale ſtehen Statuen; dieſelben füllen das Thürfeld und die Thürbogen aus und werden zuweilen reihenweiſe auch in den Galerien über dem Portalbau aufgeſtellt. Mit dem letzteren wetteifert im Schmucke die Fenſterarchitektur der Faſſade. Bald ſehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenſter, eine Fenſterroſe mit reichem Maßwerke errichtet, bald ſtrebt ein gewaltiges Spitzbogenfenſter in die Höhe. Den Abſchluß der Faſſadenarchitektur bilden die Thürme, ſei es, daß ein Mittelthurm, das Ganze beherrſchend, emporſteigt, ſei es, daß zwei Thürme, über den Seitenſchiffen ſich erhebend, die Faſſade begrenzen. Da auch die Arme des ſtark betonten Kreuzſchiffes mit einer ähnlichen Faſſade wie das Langhaus und mit Thürmen geſchmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleichfalls einen Thurm trug, ſo entſtand eine förmliche Gruppe von Thürmen, welche allerdings an keinem Werke ſich vollſtändig verkörpert zeigt, bei der Beurtheilung der Ziele der gothiſchen Architektur aber nicht vergeſſen werden darf. Der gothiſche Thurm wird in der Regel ſo angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern geſtützt, aufſteigen; das Viereck geht ſodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene

Helm (krabbenbeſetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plaſtiſche Schmuck der äußeren Architektur den reichſten Glanz, ſo hilft die Malerei weſentlich zur Erhöhung der Wirkung im Inneren der Dome. Ohne Glasgemälde kann man ſich die letzteren gar nicht denken. Sie wecken erſt die rechte Stimmung und vermitteln harmoniſch die Gegenſätze zwiſchen den dunkeln Steinmaſſen und den großen Lichtfeldern. Aber außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. der Kapitäle, Gurten, durch Farben zu erhöhen und erſetzte vielfach durch Polychromie den ſonſt üblichen Teppichſchmuck.

Die Geſchichte der gothiſchen Architektur weiſt uns zuerſt auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daſelbſt, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwickelung der Gothik vereinigt. Die burgundiſchen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntniß des im Süden herrſchenden Gewölbeſyſtems und zugleich ſeiner Schwächen. In der in den nördlichen Landſchaften heimiſchen Kreuzgewölbeconſtruction beſaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwickelung. Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Auguſt's (1180 bis 1223) die nordfranzöſiſchen Städte zu großer Blüthe emporſtiegen, in denſelben gleichzeitig eine rege Bauthätigkeit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, ſondern auch der Erfindungsſinn der ausführenden Künſtler angeſpornt, jeder Fortſchritt gleich bemerkt und weiter geführt wurde. Die Bauten des zwölften Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Uebergangsſtil. So ſehen wir in der Kathedrale von Noyon (No. **69**, 3, 4) die Kreuzarme noch abgerundet, die Schiffspfeiler in der Geſtalt abwechſelnd. Im Aufriſſe miſcht ſich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenſter ſind im Rundbogen geſchloſſen, fügen ſich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die auf einander folgenden Stockwerke in Maaßen und Verhältniſſen in Einklang zu bringen, wird überall ſichtbar. Der Chor von St. Remy zu Rheims, an das ältere Langhaus angebaut (No. **72**, 5), ſtützt noch durch romaniſche Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obſchon die Conſtruction (Anlage von Galerie und Triſorium, Umgang und Kapellenkranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weiſe durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre-Dame zu Chalons (No. **69**, 5) erſcheint die Conſtruction, z. B. das Strebeſyſtem, höher netwickelt als die decorative Kunſt, wie die Nacktheit der Strebepfeiler, die ſchmuckloſen Spitzbogenfenſter zeigen. Von dem romaniſchen Stile ſagt ſich ſelbſt die Thurmanlage der Kathedrale von

Laon (**72**, 2), an welcher in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Uebergang aus dem Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken, wie die Gruppirung der Thürme, der Zahl urſprünglich auf ſieben beſtimmt war, beſitzen bereits den gothiſchen Charakter. Doch herrſchen noch Horizontallinien in den Abſchlüſſen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentirung der vollkommen entwickelten gothiſchen Bauweiſe.

Im Weichbilde von Paris entfaltet ſich frühzeitig im zwölften Jahrhunderte eine rege Bauthätigheit. Bald nach 1121 erneuert Abt *Suger* die uralte Grabkirche der Könige in St. Denis, welches Werk gewöhnlich an die Spitze der gothiſchen Bauten Frankreichs geſtellt wird. Die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris bekommt 1163 einen neuen Chor, in demſelben Jahre wird der Grundſtein zur Pariſer Kathedrale, der Kirche Notre-Dame auf der Seine-Inſel gelegt. Der Bau von Notre-Dame zieht ſich weit in das folgende Jahrhundert hinaus, noch während der Bauzeit wurde die urſprüngliehe Anordnung der Obertheile geändert. Die Kirche (No. **70**, 2, 4; **71**, 4) iſt fünfſchiffig angelegt, dieſe Anlage auch im Chore durchgeführt. Dicke gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienſte, über den Seitenſchiffen erhebt ſich eine Empore, die Fenſter ſind nur dürftig gegliedert. Das unterſte Stockwerk der Faſſade nehmen drei reich geſchmückte (reſtaurirte) Portale ein, darüber befindet ſich eine Galerie mit den Statuen der Könige Iſraels, ein Radfenſter füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Stockwerk der Thürme zwei von einem gemeinſamen Bogen eingefaßte Spitzenbogenfenſter zeigt; mit einer offenen Galerie ſtatt des Giebels ſchließt oben die Faſſade ab. Das Radfenſter und die entſchiedene Betonung der horizontalen Glieder bleibt der franzöſiſchen Gothik auch ſpäter eigenthümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichthum der inneren Ausſtattung ein wahres Kunſtjuwel, iſt die Saint-Chapelle im Hofe des Juſtizpalaſtes (No. **71**, 6 u. 7), unter Ludwig dem Heiligen von *Pierre de Montereau* 1241—1251 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Ueber der niedrigen dreiſchiffigen Unterkapelle (die Hälfte des Grundriſſes No. **71**, 7 links) erhebt ſich die polychromiſch geſchmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gothiſche Kunſt ihre höchſte Vollendung feiert. Mit Ausnahme der unteren Faſſadentheile fällt auch der Bau der Kathedrale von Chartres (No. **71**, 5; **72**, 6) in das dreizehnte Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelſchiff über 100 Fuß hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenſchiffen geſteigert. Der Chor ſchließt ſich in der An-

lage an die Pariſer Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apſiden im Halbkreiſe vortreten. Dieſes Motiv der herausſpringenden kapellenartigen Apſiden erſcheint in der Kathedrale von Le Mans (No. **71**, 3) noch ſtärker ausgebildet. Während an den zuletzt genannten Werken ältere Theile (in Chartres die Faſſade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verſchmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von Amiens und Rheims das gothiſche Bauſyſtem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Picardie (No. **69**, 1, 6) wurde von 1220—1288 (zuletzt, wie gewöhnlich, die Faſſade) errichtet. Dem dreiſchiffigen Langhauſe und ebenfalls dreiſchiffigen Querſchiffe ſchließt ſich der Chor mit doppeltem Umgange und einem Kapellenkranze, alſo die Breite des Langhauſes weit überragend, an. Die Faſſade wiederholt das an der Notre-Damekirche in Paris beobachtete Syſtem der Galerien und der Mittelroſe. Aehnlich, nur noch glänzender und mit plaſtiſchem Schmucke beinahe überladen, tritt uns die Faſſade der Kathedrale von Rheims (No. **69**, **2** u. 7; No. **70**, 1 u. 3) entgegen. Wie bei der Kathedrale von Amiens ſo iſt uns auch bei der Krönungskirche der franzöſiſchen Könige der Name des Baumeiſters überliefert. Dort werden nacheinander *Robert de Luzarches*, *Thomas de Cormont* und deſſen Sohn *Regnault* als Architekten genannt, mit der Kathedrale von Rheims iſt der Namen *Robert de Coucy's* verknüpft. Da dieſer 1311 ſtarb, die Kirche aber bereits 1212 begonnen wurde, ſo rührt nicht von ihm der Plan her; ebenſo wenig wiſſen wir, ob er ſich, als er ſein Amt antrat, an die urſprüngliche Anordnung genau hielt, da in dieſer Hinſicht den Werkmeiſtern des Mittelalters eine große Freiheit zuſtand. Tiefe Kapellen ſchließen ſich dem Umgange des Chores an, deſſen Maße gegen die große Breite des Querſchiffes und Ausdehnung des dreiſchiffigen Langhauſes zurücktreten. In dem Aufbaue der Strebepfeiler bemerkt man ein gewiſſes Mißverhältniß zwiſchen dem unteren maſſiven und dem oberen Theile, welches durch die Stilentwickelung im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts nicht vollſtändig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelſchiffe ſind in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine beſtimmte Schulrichtung des Baumeiſters hin.

Weitere Proben der franzöſiſchen Gothik bilden die Faſſaden von St. Pierre in Caen (No. **71**, 1), welche Kirche erſt im ſechszehnten Jahrhunderte vollendet wurde und der Kathedrale von Coutances, gleichfalls in der Normandie, im 13. und 14. Jahrh. gebaut (No. **72**, 1). Sie unterſcheidet ſich durch die ſtärkere Betonung der vertikalen Linie von der ſonſt in Frankreich herrſchenden Weiſe und zeigt, daß innerhalb des allen gothiſchen Werken gemeinſamen Syſtems doch landſchaftliche Sonderungen ſtatt-

fanden. Der mächtige hier unvollendete Mittelthurm, in engliſchen Kirchen häufig wiederkehrend, krönt auch die Vierung der Kirche St. Ouen in Rouen (No. **72**, 7), welche ihrer raſchen Vollendung (1318—1349) die vollkommene Einheit des Planes und die Harmonie der Formen verdankt. Beachtenswerth erſcheint die ſchräge Stellung der Faſſadenthürme (in dem Grundriß nicht genug hervorgehoben), wodurch eine freiere Entfaltung der Faſſade gewonnen wurde.

Wie in allen andern Ländern, ſo giebt ſich auch in Frankreich der Verfall der gothiſchen Architektur ſeit dem Schluſſe des vierzehnten Jahrhunderts in der gekünſtelten Gewölbeconſtruction und in der virtuoſen aber willkürlichen Zeichnung des Ornamentes kund. Ein Beiſpiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verſchlungen werden und ſcheinbar von freiſchwebenden Conſolen aufſteigen, liefert die Anſicht des Inneren der ſüdfranzöſiſchen Kathedrale von Alby (No. **73**, 1), welche auch in der äußeren Architektur von dem Herkommen ſtark abweicht. Das ſogen. flamboyante Maßwerk zeigt der Lettner, die Querbühne zwiſchen Schiff und Chor, in der Kirche St. Madeleine in Troyes aus dem ſechzehnten Jahrhundert (No. **73**, 2).

Von gothiſchen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche wenigſtens theilweiſe dem franzöſiſchen Einfluſſe unterworfen waren, nennen wir die Kathedrale von Lauſanne (No. **72**, 9), neben der Kathedrale von Genf das hervorragendſte gothiſche Denkmal der franzöſiſchen Schweiz. Sie wurde von 1235—1275 errichtet, aber ſchon am Ende des Jahrhunderts durch eine Feuersbrunſt beſchädigt und nur nothdürftig wieder hergeſtellt. Sie erinnert in der Choranlage und in dem Pfeilerwechſel an frühgothiſche Kirchen (Langres) Frankreichs.

Unter den belgiſchen Kirchen des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts ragt (neben St. Gudule in Brüſſel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dom von Löwen) der Dom von Antwerpen durch die Ausdehnung des Grundriſſes und Mächtigkeit der Thurmanlage hervor (No. **73**, 3 u. 4). Er wurde 1352 mit dem Chor begonnen; ſeit 1406 leitete den Bau *Peter Apelemman*, dem man die Faſſade und die Anfänge des Thurmbaues zuſchreibt. Die oberſten Theile des letzteren hat *Dominik Waghemakere* 1518 vollendet. Die Kirche zählt ſieben Schiffe; die zwei inneren Nebenſchiffe ſind von geringerer Breite als die äußeren, wohl ſpäter hinzugefügten Seitenſchiffe.

Die gothiſche Architektur in England, von den heimiſchen Forſchern als engliſcher Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigenthümlichkeiten des Stiles in einen frühengliſchen (13. Jahrh.), einen decorirten (14. Jahrh.) und einen perpendicularen

(15. Jahrh.) eingetheilt, trat, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirkſamkeit. Der zu dieſem Werke 1174 berufene Meiſter *Wilhelm von Sens* brachte einzelne Elemente aus ſeiner Heimath mit; doch hat im Ganzen die engliſche Gothik eine große Selbſtändigkeit bewahrt und ſteht vielfach den älteren anglonormanniſchen Bauten näher als den franzöſiſchen Kathedralen, von welchen ſie ſich durch den beliebten geraden Chorabſchluß, die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienſte und der Streben unterſcheidet. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe vertauſcht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunſtreich als Sprengwerk behandelt, beſonders in der ſpäteren Gothik ihre Geltung (No. **81**, 2, **85**, 5). Eigenthümlich erſcheint ferner an den engliſchen Kathedralen die Zinnenbekrönung, der in der ſpäteren Zeit heimiſche gedrückte, eingezogene Bogen, der ſog. Tudorbogen (No. **81**, 8) neben dem Eſelsrücken, dem geſchweiften zur Spitze ausgezogenen Bogen (No. **81**, 9), der auch auf dem Feſtlande vorkommt. Die gothiſchen Kirchen Englands nähern ſich mehr der Hallenform als die franzöſiſchen Kathedralen; ſie laſſen zwiſchen der Höhe des Mittelſchiffes und jener der Seitenſchiffe keinen ſo beträchtlichen Unterſchied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

Baugeſchichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury (Grundriß der öſtlichen Hälfte No. **82**, 8) das höchſte Intereſſe. Der erſte Blick lehrt die allmähliche Entſtehung des Werkes in verſchiedenen Bauzeiten kennen. Mit der Krypta, dem Werke eines *Ernulf*, welcher mit *Lanfranc* aus dem Kloſter Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit den weſtlichen Theilen derſelben wurde noch in romaniſcher Zeit begonnen. Es folgte ſodann der Bau der angrenzenden Theile des Langhauſes mit dem öſtlichen Querſchiff und weiter des Chors, an welchen die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die Becketskrone, angebaut iſt. Er beſitzt eine geringere Breite als das Mittelſchiff, weil man die älteren Thürme nicht zerſtören wollte. Die zwiſchen den beiden Querſchiffen errichteten Theile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelſchiff quadratiſche Gewölbefelder und ſechstheilige Gewölbe. Das Langhaus (im Grundriß nicht gezeichnet) ſtammt aus dem vierzehnten Jahrhundert. Unter franzöſiſchem Einfluſſe ſcheint auch die Abteikirche zu Weſtminſter (No. **81**, 3) mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebeſyſtem errichtet zu ſein. Das in England herrſchende Syſtem der Gothik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (No. **81**, 1 u. 10) einen reineren Ausdruck. Der Grundriß der 1220 begonnenen Kirche zeigt das dreiſchiffige Langhaus zweimal durch ein Querſchiff unterbrochen,

dem ſich nur ein Seitenſchiff anlegt, und den geraden Chorſchluß; der Querſchnitt des Kreuzſchiffes (No. **81**, 10) lehrt die Anordnung der Fenſter innerhalb des Umfaſſungsbogens, der Aufriß (No. **66**, 13) die ſchlichte äußere Architektur kennen. An der Faſſade der Kathedrale von Lincoln (No. **82**, 2), mit welcher der 1185 begonnene Kirchenbau abſchloß, erblicken wir zu beiden Seiten des hohen Thorbogens mehrere Reihen von Arkaden, an welchen zwar der Lanzettbogen an den gothiſchen Stil erinnert, die Anordnung aber im Allgemeinen von dem ſonſt üblichen Faſſadenbau ſtark abweicht. Proben der äußeren Architektur bieten die Choranſicht von der Kathedrale von Lincoln (No. **81**, 7) und die reicher und klarer entwickelte der Kathedrale von Lichfield (No. **82**, 1). Nach der in England gewöhnlichen Uebung iſt der Hauptthurm über der Vierung der Kirche errichtet. In dem ſogen. „decorated style“ des ſpäteren vierzehnten Jahrhunderts prangt die 1402 vollendete Faſſade der Kathedrale von York (No. **81**, 4), an welcher insbeſondere das große Mittelfenſter bewundert wird. Den Unterſchied zwiſchen dem älteren engliſch-gothiſchen Stile und jener Weiſe, welche den Namen „decorated style“ führt, bringt die Vergleichung des Münſters von Beverley in der Grafſchaft York (No. **82**, 5) mit der Marienkirche ebendort (No. **82**, 3) vor die Augen. In jener ſind Maßwerk, gutgebildete Dienſte, Steingewölbe herrſchend, hier (vgl. auch No. **82**, 6) ruht eine Holzdecke auf den ſchlanken Säulen, ſteigen perpendiculare Stäbe gitterartig an den Fenſtern in die Höhe, fehlt das Triforium. Aus der letzten gothiſchen Periode rührt die Kapelle Heinrich's VII. in der Weſtminſterabtei (No. **81**, 6) her, in welcher insbeſondere die Bildung der fächerartigen Gewölbe mit tiefherabhängenden Schlußſteinen die Phantaſie der Beſchauer anregt und einen märchenhaften Reiz ausübt.

In Deutſchland werden die früheſten Verſuche im gothiſchen Stil erſt im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, alſo ſpäter als in England und vollends im nördlichen Frankreich wahrgenommen. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus francigenum genannt) hier vollkommen heimiſch wird. Die weitüberwiegende Zahl deutſcher gothiſchen Bauten fällt in das vierzehnte und folgende Jahrhundert, die vollendete und dann verfallende Kunſt hat auf deutſchem Boden mehr Denkmale aufzuweiſen, als die aus den erſten Keimen emporſprießende Gothik.

Die Annährung an die gothiſche Conſtructirn wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche, wie an der Abteikirche in Heiſterbach offenbar. Zu den früheſten Verſuchen in der neuen Bauweiſe muß man auch den Chor des Magdeburger Domes (No. **78**, 5), 1211 begonnen, rechnen; vollſtändig in derſelben ausgeführt erſcheinen außer der Ciſterzienſerkirche zu Marienſtadt in

Naſſau die an den Trierer Dom anſtoßende Liebfrauenkirche (No. **77**, 15) und die Eliſabethkirche in Marburg (No. **78**, 5 u. 6). Zwiſchen die Arme eines Kreuzbaues, deſſen Vierung durch hohe Wölbung und den Thurm hervorragt, ſchieben ſich in der Liebfrauenkirche nach dem Muſter einer franzöſiſchen Kirche (S. Yved de Braine bei Soissons) ſeitlich ſtets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß beinahe eine Centralform, für den Beſchauer im Innern eine Fülle ſchöner perſpectiviſcher Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die älteſten gothiſchen Bauten auf deutſchem Boden eine ſo große Selbſtändigkeit in der Grundrißbildung und im Aufriſſe zeigen. Denn auch die Eliſabethkirche in Marburg darf auf eine große Originalität der Anlage Anſpruch erheben. Sie iſt in Hallenform errichtet; die Dienſte wie die Streben beſchränken ſich auf die durch die Conſtruction gebotene Geſtalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die Fenſter bilden noch zwei Doppelreihen über einander; alles erſcheint einfach, aber auf das klarſte und mit vollem Verſtändniß für das Nothwendige geordnet.

Von den drei berühmteſten weſtdeutſchen Domen, den Münſtern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dome, iſt nur der letztere im gothiſchen Stile ausſchließlich errichtet, die beiden anderen beſitzen noch romaniſche Elemente, an welche gothiſche Theile angeſetzt wurden; doch geben nur dieſe die Signatur für den ganzen Bau ab.

Schon der Grundriß des Münſters in Freiburg im Breisgau (No. **75**, 5) deutet auf verſchiedene Bauzeiten hin. Der älteſte Bautheil iſt das mit einer Kuppel gekrönte, noch im romaniſchen Stile gehaltene Querſchiff, an welches in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das dreiſchiffige Langhaus angeſchloſſen wurde. Die oberen Thurmtheile, welche auf dem maſſiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufſitzen, datiren aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts. Der Freiburger Thurm iſt der älteſte in rein gothiſcher Weiſe, mit durchbrochener Pyramide, errichtete, zugleich der ſchönſte. Neben ihm aber in viel kleineren Dimenſionen angelegt zeigt noch der Thurm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (No. **79**, 5) die reinſten gothiſchen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münſters ſchon fertig ſtand, wurde öſtlich vom Querſchiff der Chor mit Umfang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortſchreitende Stilentwicklung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münſter (No. **75**, 2) offenbar. Aus der Zeit Biſchof Werner's von Habsburg (c. 1014) ſtammen wahrſcheinlich noch die Oſttheile der Krypta her, ſowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des zwölften Jahrhunderts hatten insbeſondere ſeit dem Jahre 1176 eine durchgreifende Er-

neuerung zur Folge. Zunächſt wurde das ſtark ausladende Querſchiff (der Nordflügel iſt älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier Felder theilen, erkennt man bereits das Eindringen gothiſcher Formen, ebenſo weiſt die ſüdliche Faſſade des Querſchiffes (No. **74**, 2) in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr ſich ſteigernden Einfluß der neuen Bauweiſe hin. Im reinen gothiſchen Stile, ungefähr vom Jahre 1230 an, wurde das Langhaus errichtet. Als Baumeiſter (magister operis) in der Zeit von 1261—1274 kommt urkundlich der Name *Konrad Oleymann* vor. Im Jahre 1275 erſcheint das Werk bis auf die Faſſade vollendet (No. **74**, 3 u. 4). Wie weit die Reſtauration des Langhauſes nach dem Brande 1298 ſich erſtreckte, darüber herrſcht keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde beſitzen. Mit dem Bau der Faſſade iſt für immer der Name *Erwin's* als Schöpfer derſelben verknüpft. Die übliche Bezeichnung deſſelben: Erwin von Steinbach, kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor, vollends mythiſch iſt die Exiſtenz ſeiner kunſtgeübten Tochter Sabina. Wann Erwin ſeine Thätigkeit begann, läßt ſich nicht feſtſtellen. Da er am 17. Januar 1318 ſtarb, ſo können nur die unteren Theile der Faſſade auf ihn zurückgeführt werden. Drei mächtige Portale füllen zwiſchen den Strebepfeilern den Raum des unterſten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geſchmückten Portalen ſehen wir in der Mitte eine quadratiſch eingerahmte Fenſterroſe, zu beiden Seiten Spitzbogenfenſter; vor denſelben ſteigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichſam die Faſſade mit leichtem Gitterwerk noch überſpinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Thurmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verſchlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem urſprünglichen Entwurfe erſcheint der einzige ausgeführte nördliche Thurm von dem achteckigen Geſchoſſe an. An den Ecken deſſelben ſind Schneckenthürme, als Fortſetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm iſt von Treppenthürmchen, in welchen die Treppe ſpiralförmig, beinahe bis zur Laterne emporſteigt, begrenzt. Dieſe Anordnung wird auf die vielfach noch räthſelhaften Junckherrn von Prag (Anfang des 15. Jahrh.) zurückgeführt, welche nach den Söhnen Erwin's, einem Meiſter Gerlach u. a. dem Baue vorſtanden. Schneckenthürme kommen auch am Prager Dome vor, was die Herkunft der Junckherrn aus Prag beſtätigen könnte. Als letzter Baumeiſter wird ſeit 1428 *Johannes Hültz* aus Köln, der Schöpfer des durchbrochenen Thurmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münſter, wie es ſich jetzt dem Blicke darbietet, weſentlich vollendet. Der gegenwärtigen Faſſade (No. **74**, 1) iſt das Bild einer idealen Reſtauration (No. **75**, 1) gegenübergeſtellt.

Eine Feuersbrunſt im Jahre 1248 zwang zu raſcher, wahrſcheinlich ſchon früher beabſichtigter Erneuerung des Kölner Domes (No. **76**, 1, 2 u. 4). Mit dem Chore wurde der Bau, als deſſen erſter Meiſter *Gerhard von Riehl*, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach thätig war, mit Recht gilt, begonnen, nach der Einweihung des vollendeten Chores 1322 ſofort Querſchiff und Langhaus in Angriff genommen, im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die Thätigkeit abgebrochen. Sie wurde erſt nach vorhergegangener Reſtauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeſchloſſen. Hat der Architekt des Straßburger Münſters von St. Denis, Notre Dame in Paris, St. Urbaine in Troyes mannigfache Anregungen geſchöpft, ſo hatte der Kölner Dombaumeiſter ſein Vorbild im Dome von Amiens. Auf dieſes Muſter weiſen die Chortheile des Kölner Domes deutlich hin. Umgang und ſieben vieleckige Kapellen ſchließen den ſiebenſeitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, ſo lehnt ſich auch die Conſtruction der Einzelglieder an das franzöſiſche Vorbild an. Selbſtändig verfuhr dagegen der Kölner Meiſter, welcher auf Meiſter Gerhard, auf Arnold und Johann, Gerhard's Sohn, folgte, bei dem Entwurfe des Langhauſes. Er gab auch dieſem, der Eintheilung des Chores entſprechend, fünf Schiffe. Dieſe feſte Conſequenz prägt ſich überhaupt am Kölner Dome ſcharf aus. Wie alle Maße und Verhältniſſe ſich auf eine Grundeinheit zurückführen laſſen, ſo wird auch die vertikale Tendenz im Aufbaue folgerichtig mit unerbittlicher Strenge ohne jede erhebliche Unterbrechung durchgeſetzt.

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelſchiffes von Säulenaxe zu Säulenaxe = 50 römiſche Fuß. Den Seitenſchiffen wurde die Hälfte, dem Kreuzſchiffe das Doppelte, dem Chor das Dreifache deſſelben gegeben. Einfache Verhältnißzahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zu Grunde. Wie unbedingt aber, mit den franzöſiſchen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrſcht, beweiſt die Faſſade, deren Compoſition übrigens erſt dem vierzehnten Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome die einzelnen Stufen der Stilentwickelung ſich ſtark bemerkbar machen. Auffallend erſcheint die Verſchiedenheit der decorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und ſüdlichen Streben des Chores (No. **76**, 1).

Raſch breitete ſich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der gothiſche Stil in den Rheinlanden aus. Noch theilweiſe mit romaniſchen Formen gemengt (Querſchiff) tritt uns derſelbe an der Georgskirche in Schlettſtadt im Elſaß (No. **75**, 6) entgegen. Bis auf den geraden, über eine Krypta angelegten Chor und den Thurm war der Bau 1393 vollendet. Der S. Martinskirche in Colmar, an welcher in der erſten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ge-

baut wurde, iſt das Portal des ſüdlichen Querſchiffes (No. **75**, 4) entlehnt. Dasſelbe ſchildert im Bogenfelde die Legende des h. Nikolaus und darüber das jüngſte Gericht und zeigt im äußerſten Bogen zwiſchen Heiligen und Propheten auch die Figur des Baumeiſters, mit der Beiſchrift: Maistres Humbret, alſo wahrſcheinlich eines Franzoſen. Der ſpätgothiſchen Zeit (14. und 15. Jahrh.) gehört die Kirche des h. Theobald in Thann (No. **75**, 3 und **76**, 8) an. Die Thurmpyramide iſt ſogar erſt 1516 von dem Baumeiſter *Remigius Valck* vollendet worden.

Wie am Oberrhein, ſo erhoben ſich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft ſtattliche Kirchen. Zu den ſtattlichſten gehört die mit einem Doppelchore verſehene Katharinenkirche in Oppenheim (No. **78**, 6). Berühmt ſind vor allem die Fenſter der Kapellenreihen zu beiden Seiten des dreiſchiffigen Langhauſes, ſowohl wegen der reichen Gliederung des Maßwerkes, wie wegen der Schönheit der Glasgemälde. Die Choranlage mit den ſchräg geſtellten Kapellen zwiſchen Apſis und Querſchiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch ſonſt noch an rheiniſchen Kirchen z. B. Ahrweiler, Xanten (No. **77**, 11) und dann wieder weit vom Rhein entfernt und wahrſcheinlich durch unmittelbare franzöſiſche Einflüſſe hervorgerufen am Dome zu Kaſchau in Oberungarn (No. **77**, 9) wiederkehrt. Eine ſo reiche Chorentfaltung, wie ſie an den Kathedralen aus der früheren gothiſchen Periode wahrgenommen wurde, findet auf deutſchem Boden ſelten Raum. Das erſcheint ſelbſtverſtändlich bei Pfarrkirchen oder den Kloſterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in ſchneller Folge emporſtiegen. Aber auch die großen Dome begnügen ſich häufig mit einem ganz einfachen Grundriſſe. Als Beiſpiel kann der 1275 vom Meiſter *Ludwig*, dem Steinmetzen (Magiſter Ludwicus Lapacida) angefangene Dom von Regensburg (**77**, 1; **78**, 2) angerufen werden. Je anſpruchsvoller die Faſſade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreiſchiffige Langhaus gegliedert erſcheint, deſto mehr fällt die ſchlichte Geſtalt des Chores und der Abſchluß der Nebenſchiffe, der romaniſchen Sitte gemäß mit einer Apſis, auf. Auch am Stephansdom in Wien (No. **77**, 8; **78**, 1 u. 4) wird der bei Kathedralen ſonſt übliche Chorſchluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei gleich hohe Schiffe, welche in polygonen Apſiden endigen. Dem Querſchiffe ſind Thürme vorgebaut, von welchen der ſüdliche, 1433 vollendete Thurm in unſeren Tagen eine durchgreifende Herſtellung erfahren hat. Das Langhaus, ſpäter als der Chor errichtet, wird in drei Schiffe getheilt, das Mittelſchiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenſchiffe, entbehrt eigener Fenſter und beſitzt mit jenen ein gemeinſames

Dach. Langhaus und Querſchiff ſind mit Netzgewölben eingedeckt.

Auch am Ulmer Münſter, zu welchem 1377 unter werkthätiger Begeiſterung der Bürgerſchaft der Grundſtein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelſchiffes, an die alte Apſisform erinnernd (No. **77**, 2). So ſchlicht derſelbe erſcheint, ſo mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus auf. Urſprünglich war dasſelbe auf drei gleich breite Schiffe angelegt, von welchen dem Mittelſchiffe die doppelte Höhe der Seitenſchiffe gegeben wurde. Die Rückſicht auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächſt ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenſchiff noch durch eine Säulenreihe zu theilen; das dreiſchiffige Langhaus wurde in ein fünfſchiffiges verwandelt. Wie dem Ulmer Münſter ſo fehlt auch der Frauenkirche in München (No. **77**, 3) das Querſchiff. Aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ſtammend, bietet ſie ein gutes Beiſpiel ſpätgothiſchen Stiles dar. Sie iſt aus Backſtein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwiſchen die Strebepfeiler eingebaut ſind, und zeigt die freien, luftigen Verhältniſſe, welche in der deutſch-gothiſchen Architektur ſo beliebt waren. In Hallenform iſt auch der an das alte Langhaus 1343 angebaute Chor der Ciſterzienſer Kirche zu Zwetl in Niederöſterreich (No. **76**, 9, Nr. **77**, 12) errichtet. Als Vorbild diente eine franzöſiſche Ordenskirche (Pontigny). Gleichfalls an dem franzöſiſchen Muſter, aber nicht einer Kloſterkirche, ſondern einer Kathedrale hielt der erſte Meiſter des unvollendet gebliebenen Prager Domes (No. **77**, 4), *Matthias von Arras*, feſt. Er begann den Bau 1344, welchen nach ſeinem Tode der in Köln ausgebildete *Peter von Gmünd* oder Peter der Parlirer (Parler) fortſetzte.

Im nördlichen Deutſchland nimmt der Dom von Halberſtadt (No. **66**, 2, No. **80**, 1) eine Ausnahmeſtellung ein. Der Bau rückte von Weſten nach Oſten vor, daher die Thürme noch den Charakter des ſpätromaniſchen Stiles an ſich tragen. Die Einweihung fand 1490 ſtatt. Das dreiſchiffige Langhaus wird von einem weit vorſpringenden Querſchiff durchſchnitten, an den Chor, welcher von einem niedrigeren Umgange eingeſchloſſen iſt, ſtößt die Marienkapelle an. Bei aller Einfachheit und Selbſtändigkeit im Einzelnen bleibt der Einfluß des franzöſiſchen Kathedralſtiles ſichtbar. Im Allgemeinen gehen die norddeutſchen Baumeiſter, welche die Hallenform vorziehen und den Backſtein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen ſich fremden Einwirkungen wenig unterworfen, ſo daß die Eigenart des deutſchen Volksthumes hier einen beſonders kräftigen, friſchen Ausdruck gewinnt. Die Natur des Materials prägt ſich auch in den Formen aus. Die Pfeiler, meiſt achteckig gebildet,

erſcheinen nur ſchwach profilirt (No. **79**, 4, No. **80**, 8) und ſelbſt an den reicheren Portalprofilen (No. **79**, 3) wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens ſuchen. Auch das Strebenſyſtem tritt mehr zurück, ebenſo der Fialen- und Maßwerkſchmuck. Der Charakter des Maſſenhaften herrſcht vor, im Innern und an den äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und decorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romaniſchen Stile herübergenommenen Bogenfrieſe (No. **79**, 8) dienen namentlich die Formſteine und die farbigen glaſirten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die Formſteine geſtatten das durchbrochene Maßwerk nachzubilden, ſie überziehen wie ein leichtes Gitter die Wandflächen; durch die gebrannten und glaſirten, farbigen Ziegel, die in wechſelnden Schichten geordnet, zu verſchiedenen Muſtern zuſammengeſetzt werden, kommt Leben und Gliederung in die ſonſt todten Maſſen. Außer den Portalwänden erfreuen ſich namentlich die hohen Giebel des reichſten Schmuckes (No. **80**, 5). Als Beiſpiel norddeutſchen Backſteinbaues mag zunächſt die Marienkirche zu Lübeck (No. **77**, 6) erwähnt werden. Wie die niedrigen Seitenſchiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält ſie noch im Grundriß an dem zuerſt in Frankreich durchgeführten Kathedralſyſtem feſt. Die Behandlung der Dienſte, der Streben und insbeſondere der Thürme offenbart aber ſchon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backſteinbauten des deutſchen Nordens auszeichnet. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, ſondern auch das Muſter, nach welchem ſich die Baumeiſter der deutſchen Küſtenlande bildeten. Und ſelbſt wo ſie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materiales, dann in weiterer Linie die Gemeinſchaft der Anſchauungen, Sitten und Intereſſen einen Zug der Verwandtſchaft in die Aeußerungen der Kunſt gebracht. Wenn man ſich den alten Hanſeſtädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Thürmen das Auge wie die rieſigen Orlogſchiffe, auf welchen die Hanſafahrer ſich die nordiſche Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichthum zuführten. Ueberall und immer bringen die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küſtenſtädte nahe. Wie der Verſtand der Bewohner wenige, aber feſt und klar geſchaute Ziele verfolgt, ſo bewegt ſich auch ihre Phantaſie und ihr Formenſinn ſicher und kräftig in beſtimmten Richtungen. Der Stilwechſel kommt auf dem Gebiete des norddeutſchen Backſteinbaues weniger in Betracht als anderwärts. Die gothiſchen Werke nehmen mannigfache romaniſche Elemente herüber, Züge des gothiſchen Stiles vererben ſich auch auf die Schöpfungen des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts, welche

man gemeinhin als Producte der Renaiſſance bezeichnet. Ebenſo vermiſchen ſich öfter als ſonſt die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur, die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

Ehe die Profanarchitektur des Mittelalters geſchildert wird, lohnt es ſich, den Entwickelungsgang der Gothik durch die Vergleichung der Pläne, Aufriſſe und Anſichten noch deutlicher zu erfaſſen. Der Bogen No. **77** enthält eine größere Reihe von Grundriſſen. Es wird nicht ſchwer fallen, ſowohl die Beziehungen einzelner Bauten zu einander, ſowie auch die Spuren verſchiedener Bauzeiten an einzelnen derſelben zu erkennen. So offenbart die Kloſterkirche zu Dargun in Mecklenburg (No. **77**, 7) in dem Chorbau, ebenſo wie der Schweriner Dom (No. **77**, 5) eine gewiſſe Abhängigkeit von der Lübecker Marienkirche. Aus dem Grundriſſe von Dargun kann man ferner herausleſen, daß das Mittelſchiff zu einer Zeit angelegt wurde, in welcher ſich die ſchmalen rechteckigen Gewölbefelder noch nicht eingebürgert hatten. Auch an der Pfarrkirche zu Botzen (No. **77**, 13) iſt der Chor (mit Netzgewölben) ſpäter errichtet, als das hallenförmige Langhaus. Am Dome zu Minden (No. **77**, 10) erkennt man gleichfalls aus dem Grundriſſe den romaniſchen Charakter des vorſpringenden Thurmes und des Querſchiffes. Die drei Anſichten aus dem Innern deutſcher Dome bringen zunächſt (No. **78**, 2) das ausgebildete Syſtem der Dienſte, verbunden mit einfachen Kreuzgewölben, vor unſer Auge; die reicheren Netzgewölbe, den beinahe unmittelbaren Uebergang der Rippen aus den Dienſten zeigt das Bild aus St. Stephan in Wien (No. **78**, 3); die in ſpätgothiſcher Zeit beliebte Anordnung hoher, ſchlanker Rundpfeiler, über deren Kapitälen die Gewölberippen anſetzen, erblicken wir im Seitenſchiffe des Ulmer Münſters (No. **78**, 1). Hält man die Außenanſicht des Halberſtädter Domes (No. **80**, 1) mit jener der Barbarakirche in Kuttenberg (No. **80**, 6) zuſammen, ſo wird die Entwickelung der Strebenſyſteme nach der decorativen Seite deutlich. Die Mannigfaltigkeit der Thurmkrönungen tritt uns in der Thurmſpitze aus Eßlingen (No. **79**, 5) verglichen mit der Thurmſpitze der Prager Teynkirche und der Kirche Marie am Geſtaden in Wien (No. **80**, 4 und 7) entgegen. An der Wiener Kirche verwandelt ſich die Spitze in eine durchbrochene Kuppel (ähnlich früher am Frankfurter Dome); an der Prager Teynkirche, unter Nürnberger Einflüſſen am Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet, erſcheint die Pyramide an der Baſis und in der Mitte mit kleinen Eckthürmchen beſetzt. Auch die Vergleichung der Portale erweiſt ſich lehrreich. Sie zeigt z. B., daß der Spitzbogen in der ſpäteren Gothik zuweilen vom Rundbogen abgelöſt (No. **80**, 2) und das Maßwerk als frei herabhängende Spitzenarbeit behandelt wurde.

4. Die Profan-Architektur im Nordischen Mittelalter.

Der vornehmſte und wichtigſte Gegenſtand mittelalterlicher Bauthätigkeit iſt die Kirche. Doch wird namentlich in der gothiſchen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erſt dann das richtige Bild von Bauleben im Mittelalter, wenn man nebſt den Kirchen auch die Klöſter und Burgen, die Rathhäuſer und Zunfthäuſer, die Stadtthore und Stadtthürme zur Betrachtung heranzieht.

Das goldene Zeitalter des Kloſterbaues war vorüber, als der gothiſche Stil aufkam. Die ſeit dem dreizehnten Jahrhundert in den Städten errichteten Klöſter der Bettel- und Predigermönche (Franciskaner, Dominikaner) beſitzen ſelten eine künſtleriſche Bedeutung. Anders verhält es ſich mit den Abteien der älteren grundbeſitzenden Orden, der Benedictiner und Ciſterzienſer, welche vom zehnten bis in das zwölfte Jahrhundert ſo zahlreich errichtet wurden. Dieſe Klöſter, urſprünglich in der Weiſe der Königshöfe angelegt, umſpannen eine große Bodenfläche, bergen innerhalb ihrerer Mauern mannigfache Häuſer, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Nothdurft und zur bequemeren Ausſtattung des Lebens bedarf; ſie ſind dem Kern ſtädtiſcher Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künſtleriſch geſchmückte Räume. Als Beiſpiel eines Ciſterzienſerkloſters iſt No. **53**, 2 der Grundriß des Kloſters Maulbronn gegeben. Das Kloſter, regelmäßig an der Südſeite der Kirche angelegt, ſtößt mit der letzteren unmittelbar zuſammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Kloſterhof, oft mit einem Brunnen geſchmückt, von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an welche ſich die inneren Kloſterräume, das Kapitelhaus oder Berathungsſtube, die Schlaf- und Wohnſäle, der Speiſeſaal (Dormitorium und Refectorium) anſchloſſen. Im weiteren Umkreiſe erhoben ſich, gleichſam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomiſchen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienten, die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen ſeiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Clauſur ſeinen Sitz aufſchlug. Das Bild einer Kloſteranlage, freilich aus ſpäterer Zeit, giebt die Anſicht des berühmten Wallfahrtsortes Einſiedeln in der Schweiz, No. **86**, 1.

Die mittelalterliche Burg, in vielen Landſchaften auf das römiſche Caſtell zurückgehend, beſitzt als Mittelpunkt den Bergfried oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptthurm. Er dient den Burgbewohnern als Citadelle, als letzter und ſicherſter Vertheidigungspunkt. Ausſchließlich auf die Sicherheit iſt der Bau

des Bergfrieds berechnet. Daher wird der Einggng hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft von einander völlig abgetrennt, ſo daß ſie ſelbſtändige Vertheidigungsſyſteme bilden. Einen einfachen Donjon zeigt die Burg Loches (Indre et Loire) in Frankreich (No. **60**, 16), und die Burg in Hedingham (Eſſex) in England (No. **60**, 17, No. **61**, 6 u. 7), wo neben dem Bergfried der noch höhere Treppenthurm emporſteigt und die Dicke der Mauern die Anlage von Schlafſtätten in den Fenſterniſchen geſtattet. Die Burg Steinsberg bei Speier (No. **61**, 2) und St. Ulrich bei Rappoltsweiler im Elſaß (No. **61**, 1) führen uns den Bergfried mit ſeiner Umgebung, den Umfaſſungsmauern, Vorthürmen, Thoren, Burgſtraßen vor die Augen. Noch klarer tritt Anlage und Einrichtung einer Burg in dem Plane der Wartburg (No. **61**, 3) uns entgegen. Hat man die Bergkuppe erſtiegen, deren ſteiler Abfall alle Umwallung überflüſſig machte, die Zugbrücke (5) und den Thorthurm (6) durchſchritten, ſo ſteht man in den Vorhof, an deſſen rechter Seite ſich niedere Wohnräume (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) erheben. Mauer und Thor ſperren den Vorhof vom inneren Burghof ab. Der Bergfried (9) iſt ſo geſtellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrſcht und zugleich das an ihn anſtoßende (10) Landgrafenhaus (Palas) ſichert. Zum Landgrafenhauſe führt eine Freitreppe empor. Ein ſchmaler Gang, der nach dem Hofe zu offene Arkaden beſitzt, ſchiebt ſich zwiſchen die Gemächer und die Faſſadenmauer. Unter den Gemächern iſt namentlich der große Feſtſaal im oberſten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Thurm in der Südecke (12) ſchließt das Vertheidigungsſyſtem ab. Als Fürſtenſitz beſaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas und Kemenate (Frauengemach) erfreuten ſich reichen Schmuckes. Die ächte Ritterburg lernen wir im Schloſſe Arques bei Dieppe (No. **61**, 4) kennen. Abgeſehen von dem im fünfzehnten Jahrhundert errichteten Vorwerke (L) ſtammt die Anlage aus dem elften Jahrhundert. Ein Thorbau (D), von zwei Rundthürmen (J. K.) flankirt, ſperrt den Hof (Zwinger) ab, in welchem Wohn- und Wirthſchaftsräume zerſtreut liegen. Der Donjon (A) erhebt ſich dicht an der Umfaſſungsmauer; er iſt durch eine Mauer ſenkrecht getheilt, beherrſcht den zweiten Eingang (G) und ſteht noch mit einem befeſtigten Raume (M) in Verbindung. Alle Einrichtungen waren ſo getroffen, daß die Vertheidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte.

Aus gothiſcher Zeit (1288—1311) ſtammt das Schloß zu Marburg (No. **87**, 6, No. **85**, 2). Der Burgweg (A), der in den Hof (B) und weiter zu dem Hauptbaue (C) führt, läßt ſich im Grundriß genau verfolgen. Die Kapelle und der mit ihr durch einen

Bogengang verbundene mächtige Ritterſaal (D) bilden die Hauptzierde des Marburger Schloſſes. Weitaus das glänzendſte Beiſpiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordiſchen Werkes mit den traumhaften Reizen des Südens vereinigend, von einem halb mönchiſchen, halb ritterlichen Geſchlechte bewohnt, iſt das Schloß des deutſchen Ordens Marienburg in Preußen (No. **86**, 2). Nur der kleinere Theil der 1276 vom Landmeiſter Konrad von Thierenberg begonnenen Anlage ſteht aufrecht, die ſogenannte Vorburg liegt in Trümmern. Aber ſchon die erhaltenen Theile: das Hochſchloß (A) und das Mittelſchloß (B) genügen, um die Marienburg weit über alle verwandten Werke nicht nur in Deutſchland, ſondern auch in England, wo ſonſt der Schloßbau (z. B. Warwickcaſtle [No. **85**, 6]) am reichſten blüht, zu erheben. Den Mittelpunkt des Hochſchloſſes bildet der viereckige von Arkaden umſchloſſene Hof. Der nördliche, etwas vorſpringende Flügel enthält im unteren Geſchoſſe die St. Annakapelle, im oberen (Grundriß zur Seite des Hauptgrundriſſes), die mit Sterngewölben eingedeckte Schloßkirche und den Kapitelſaal. Im Mittelſchloſſe einigt ſich alle Pracht in der auf dem Südende des weſtlichen Flügels quer vorſpringenden Wohnung des Hochmeiſters. Sie wurde wahrſcheinlich unter Winrich von Knipprode's Herrſchaft (nach 1382) erbaut. Der große wie der kleine Remter laſſen das Fächergewölbe von einer mittleren Granitſäule aufſteigen. Im öſtlichen Flügel lagen die Wohnungen der Ritter. Der Conventsremter (No. **87**, 4) wird durch Spitzbogenfenſter erleuchtet und durch drei ſchlanke Granitſäulen getheilt, welche das palmenartig ſich ausbreitende Gewölbe tragen. Der Baumeiſter dieſes Wunderbaues iſt unbekannt, ebenſowenig iſt bis jetzt die Ableitung der in der Marienburg herrſchenden Gewölbeform von einem beſtimmten Vorbilde (engliſche Kapitelhäuſer?) gelungen.

Den Uebergang vom Schloßbau zum ſtädtiſchen Palaſtbau repräſentirt das Haus des Schatzmeiſters König Karl's VII., Jacques Coeur, in Bourges (No. **85**, 7). Der gewölbte Thorweg, über welchem die Kapelle ſich befindet, führt in den viereckigen Hof, der ringsum von Arkaden und Bauten eingeſchloſſen wurde. Treppenthürme ſpringen vor, ſtattliche Giebel und zierliche Thürme krönen die Bauten. Das Bürgerthum, das am Schluſſe des Mittelalters ſeiner Macht auch gern einen äußeren Ausdruck verlieh und zu glänzen ſuchte, legte namentlich auf den ſtattlichen Bau der Rath- und Zunfthäuſer ein großes Gewicht. So finden wir denn überall, wo das Bürgerthum zu politiſcher Bedeutung und zu großem Reichthum emporſtieg, jene in kunſtreicher Weiſe errichtet und prächtig ausgeſtattet. Namentlich in der Baukunſt des gewerbreichen Flandern ſind die „Hôtels de ville“ und die Kauf-

hallen zahlreich vertreten. Als Beiſpiel wird die Tuchhalle von Ypern, vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert ſtammend (No. **88**, 4) vorgeführt.

Proben deutſcher Rathhäuſer gothiſchen Stiles bieten das Rathhaus in Braunſchweig (No. **86**, 4), ſeit 1396 im Baue, und der älteſte Theil des Lübecker Rathhauſes (No. **85**, 1). In Braunſchweig geht dem eigentlichen Hauſe ein Vorbau (Laube) vor: Arkaden zwiſchen Strebenpfeilern, die mit durchbrochenen Giebeln geſchmückt ſind und auch den Rundbogen wieder verwendet zeigen. Viel einfacher erſcheint das aus Ziegeln aufgeführte Rathhaus zu Lübeck, welches erſt in der Renaiſſanceperiode vollendet wurde. In der Region des Backſteinbaues (Mark Brandenburg, Pommern, Mecklenburg) zeichnen ſich auch die Stadtthore durch Größe und Schmuck aus. Das Holſtenthor in Lübeck (No. **85**, 3) iſt aus verſchiedenfarbig gebrannten Backſteinen 1477 errichtet. Aus der unmittelbaren Verbindung der Thürme mit dem Thore, den hohen von Fenſtern und Fenſterblenden faſt ausgefüllten Stockwerken und dem reichen Schmucke durch Formziegel erſieht man, daß der urſprüngliche Vertheidigungszweck ſchon vollſtändig vergeſſen war. Aehnliches gilt von dem Thore aus Wismar (No. **87**, 5) mit dem hohen durchbrochenen, abgetreppten Giebel über dem Eingange. Dagegen hat das Spalenthor (Spalon heißt Pfahlumfriedigung) in Baſel (No. **88**, 3) noch den alten Feſtungscharakter bewahrt. Zwei Rundthürme flankiren das mittlere Thor, welches überdies durch einen befeſtigten Vorhof und eine Zugbrücke vertheidigt wurde.

Bürgerhäuſer haben ſich aus der romaniſchen Periode in geringerer Zahl erhalten, (in Deutſchland ſind ſolche in Köln, Trier, Goslar noch vorhanden), im weſentlichen blieb aber Anlage und Einrichtung auch in der gothiſchen Periode dieſelbe. Im Gegenſatze zum antiken Privathauſe öffnet ſich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauſes, tritt entſchieden zurück, er dient meiſtens nur wirthſchaftlichen Zwecken und erſcheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkſtätte oder die Wohnſtube, der andere zu der häufig ſelbſtſtändig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuſer hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenſter, welche möglichſt dicht an einander gefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus getheilte Bürgerhaus. Das in romaniſchen Formen gehaltene (reſtaurirte) Haus in Amiens (No. **61**, 5) ſtammt aus dem dreizehnten

Jahrhundert. Die Beiſpiele gothiſcher Wohnhäuſer (No. **87** u. **88**) ſollen das verſchiedene Baumaterial, welches zur Anwendung kam: den Bruch- und Hauſtein, den Backſtein und das Holzfachwerk, das wichtigſte und gewöhnlichſte Material im Norden, vor die Augen führen.

Das „ſteinerne Haus“ in Frankfurt am Main (No. **88**, 1), 1464 erbaut, deſſen Walmdach theilweiſe durch die Zinnen verdeckt wird, gewinnt dadurch, wie durch die Eckthürmchen einen ſchloßähnlichen Charakter. Auch der ſogenannte Naſſauerhof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche aus dem vierzehnten Jahrhundert (No. **87**, 1) tritt noch mehr thurmartig auf; doch deutet der Erker oder das Chörlein, in der Nürnberger Architektur ſo ſehr beliebt, ebenſo wie die Anordnung des Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Zweck des Hauſes an. Durch vielfarbigen Schmuck und die gewaltige, über das Dach noch hinausragende Höhe des Giebels zeichnet ſich das Wohnhaus aus Greifswald (No. **88**, 2) aus. Es zählt in Pommern, der Mark u. a. zahlreiche Genoſſen und bildet neben dem Fachwerkhauſe einen Haupttypus der Privatarchitektur des deutſchen Nordens. Den Fachwerkbau repräſentirt das Haus aus Rouen (No. **87**, 2), im fünfzehnten Jahrhundert auf ſteinernem Unterbaue errichtet. Es zeigt nicht, wie ſo viele andere Häuſer, die oberen Stockwerke immer mehr vorſpringend oder überhängend, ſtimmt aber in der Weiſe, wie es die Faſſade in eine Fenſterwand (mit vielen aber kleinen Fenſtern) verwandelt, mit der allgemein herrſchenden Sitte überein.

5. Malerei, Plaſtik und Kunſthandwerk im nordiſchen Mittelalter.

Enger als in den meiſten anderen Kunſtperioden erſcheint im Mittelalter das Kunſthandwerk und was wir reine freie Kunſt nennen verknüpft. Jenes iſt nicht nur wie immer die Wurzel, aus welcher die künſtleriſche Thätigkeit herauswächſt, ſondern es erſetzt auch längere Zeit vielfach die letztere, erzieht und belehrt die Maler und Bildhauer. Im Kunſthandwerk liegt namentlich in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters (10. bis 12. Jahrh.) der Schwerpunkt des künſtleriſchen Wirkens überhaupt, und während die Leiſtungen auf dem Gebiete der monumentalen Malerei und Plaſtik, ſo weit von ſolchen die Rede ſein kann, das Bild der Dürftigkeit und der Rohheit vor unſeren Augen entrollen, lautet das Urtheil ſofort günſtiger, wenn wir die gleichzeitigen Werke des Kunſthandwerkes betrachten. Daſſelbe folgt nicht der Kunſt, ſondern führt ſie.

Das von der Antike empfangene Erbe war nahezu aufgebraucht

worden, ehe ſich noch ein ſelbſtändiges Kunſtvermögen angeſammelt hatte. So mußte der Weg der Kunſtentwickelung beinahe von den elementaren Anfängen an wieder aufgeſucht werden. Das erſte war der Neuerwerb der techniſchen Geſchicklichkeit, welche bei dem Rückſchritte des ſtädtiſchen Lebens die größte Einbuße erlitten und nun in den Königs- und Kloſterhöfen, in den allmählich wieder erſtarkenden Städten langſam ſich hob. Den Werth, welchen man auf die techniſchen Vorgänge legte, beweiſen nicht allein die vielen Sammlungen techniſcher Recepte (die berühmteſte iſt die wahrſcheinlich ſchon am Schluſſe des 11. Jahrhunderts geſchriebene „diverſarum artium ſchedula“ des Theophilus) ſondern auch die ruhmredigen Inſchriften auf Kunſtwerken, wenn techniſche Fortſchritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften.

In einem Kunſtzweige allein hatte ſich eine ſtetige Tradition erhalten. Die illuſtrirten Handſchriften werden ohne merkliche Unterbrechung ſeit dem Karolingiſchen Zeitalter insbeſondere in kunſtliebenden Klöſtern angefertigt. In den Cermonialbildern, in den größeren Einzelfiguren bemerkt man das Feſthalten an älteren karolingiſchen oder altchriſtlichen Muſtern und das Streben, dieſelben nachzuahmen, während ſich in den hiſtoriſchen Darſtellungen, für welche keine Vorbilder vorhanden waren, und die daher auch viel flüchtiger, gleichſam nur mit Feder gezeichnet wurden, die Spuren ſelbſtändiger Compoſitionen äußern. Proben von Ceremonialbildern, Handſchriften aus dem Anfange des elften Jahrhunderts entlehnt, welche ſich im Beſitze des ſächſiſchen Königshauſes befanden, ſind auf den Bogen No. **193** und **194** gegeben. Das eine (No. **193**, 3) ſtellt die Hälfte eines Bildes dar, auf welchem die Länder des römiſchen Reiches, Roma, Gallia, Germania und Sclavinia, dem Kaiſer Otto III. huldigen. Die reproducirte Hälfte zeigt den Kaiſer vor einem Vorhange auf einem Throne ſitzend, mit Sceptnr und Reichsapfel in den Händen. Rechts von ihm ſtehen Schwert- und Schildträger, links zwei Biſchöfe. Auf der anderen Miniatur (No. **194**, 2) ſehen wir Kaiſer Heinrich II., welchem der auf dem Firmament in einer Mandorla (Glorie) ſchwebende Chriſtus den Segen ertheilt. Von Engeln empfängt er die heilige Lanze und das Schwert, wobei zwei Heilige, Udalrich und Emmeram, ſeine Arme unterſtützen. Das noch geringe Maß ſelbſtändiger Erfindungskraft weiſt die Figur des pſalmodirenden David aus einem kalligraphiſchen Prachtwerke des 11. Jahrhunderts auf, welches gegenwärtig in der Bibliothek von S. Gallen bewahrt wird (No. **194**, 1). Der Maler des David machte ſich viele Gedanken bei der Arbeit, er ſucht die Geſtalt in lebendiger, momentaner Action zu ſchildern, vergißt ſogar eine geſprungene Saite nicht. Er kommt aber über die gute Abſicht nicht hinaus.

Die illuſtrirten Handſchriften der romaniſchen Periode lehren uns die mannigfachſten Grade perſönlicher Begabung der „Illuminatoren“ kennen; ſie helfen uns, in Ermangelung anderer Denkmäler, ein Bild der künſtleriſchen Zuſtände in den einzelnen Ländern zu entwerfen, da wir annehmen müſſen, daß ſich auch in der Miniaturmalerei im Ganzen und Großen die allgemeine Richtung und der Zug der gleichzeitigen Kunſt ausſprach. Den Einfluß der Miniaturmalerei auf die Entwickelung der anderen Kunſtzweige, ſo als ob jene ihnen den Weg gewieſen und den Formenſinn gebildet hätte, können wir aber nur gering anſchlagen. Sie war für enge, auserleſene Kreiſe berechnet, ihre Werke kamen dem Volke ſelten oder gar nicht zu Geſichte, befruchteten nicht deſſen Phantaſie. Die volksthümliche Kunſt ſchlug vielmehr ihre eigenen Wege ein; zum Wegweiſer dient ihr das Kunſthandwerk, welches die techniſchen Schwierigkeiten ebnete und dem Formenſinne dadurch eine freiere Beweglichkeit geſtattete. Ohnehin übernahm in dem frühen Mittelalter das Kunſthandwerk zumeiſt die Aufgaben, welche ſpäter der Kunſt zufielen. Der Goldſchmied war der erſte Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler. Der kirchlichen Kunſt des Mittelalters, und dieſe bildet den Hauptkreis der künſtleriſchen Thätigkeit, geht das kirchliche Kunſthandwerk voran.

Das Kirchengeräth rief zunächſt nach künſtleriſchem Schmucke. Die Muſterung deſſelben wird den Anlaß bieten, die hervorragende Bedeutung des Kunſthandwerkes kennen zu lernen und zugleich die formellen Wandlungen der einzelnen Geräthe im Laufe des Mittelalters zu erfaſſen. Die einfachſte Form des Altares zeigt (No. **156**, 1) die Steinplatte, welche von romaniſchen Säulen getragen wird. In der Architektur feiner durchgebildet, aber ſonſt gleichfalls ſchmucklos, erſcheint er No. **156**, 3; dagegen tritt uns an dem Altare No. **156**, 2 im Altarauffatze die Mitwirkung des Bildhauers entgegen, ähnlich, noch reicher, an dem einem Gemälde van Eycks entlehnten romaniſchen Altare No. **151**, 5. Den Hauptſchmuck empfing der Altar durch den Goldſchmied, welcher den Altartiſch mit einer Tafel aus Golblech bekleidete (Antependium). Das berühmteſte Beiſpiel eines ſolchen Altarvorſatzes iſt die goldene Altartafel Kaiſer Heinrich's II. aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts, ehemals im Baſeler Münſter (No. **150**, 13). In zierlichen Bogen ſtehen Chriſtus mit den drei Erzengeln und dem heiligen Benedictus. Die Figuren ſind über einem Holzkern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, in den Motiven noch eintönig, mit Stempeln herausgeſchlagen worden. Aus den Händen der Goldſchmiede gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare ſtanden. Edelſteine, Kryſtalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete

Gemmen, zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke (No. **148**, 1 u. 4) betont werden. Später in der gothiſchen Periode, treten an der Stelle der Vierecke Kreistheile vor (No. **148**, 7 u. 8). Ein anderes Kennzeichen früheren oder ſpäteren Urſprunges der Kreuze gewährt die Beinlage des Gekreuzigten. Die Beine liegen bis in das 12. Jahrhundert neben einander, ſeitdem werden ſie übereinander gelegt und beide von einem Nagel durchbohrt. Den Kreuzen geſellen ſich als Altargeräthe Leuchter zu (No. **148** und No. **149**). Die Thierfiguren und Menſchenbilder an den Ständern und am Fuße der Leuchter drücken oft nur die bewegliche Natur des Geräthes aus, häufig aber müſſen ſie ſymboliſch gedacht werden und verſinnlichen den Kampf zwiſchen Licht und Finſterniß. In den ſiebenarmigen Leuchtern (No. **149**) haben wir Anklänge an den Tempelleuchter in Jeruſalem, in den von den Decken herabhängenden Kronleuchtern die Bilder des himmliſchen Jeruſalem, der leuchtenden Stadt des Friedens mit ihren zwölf Thorthürmen, zu erblicken. Die berühmteſten Kronleuchter ſind jene im Hildesheimer Dome (No. **149**, 1) und im Aachener Münſter. Wie die Symbolik in der gothiſchen Periode zurücktrat, ſo iſt auch die Form und die techniſche Ausführung eine andere geworden. An die Stelle der Mauern und Thürme und Kreiſe tritt (No. **149**, 8) leichtes, fein geſchwungenes Zweig- und Blattwerk, an die Stelle der Flächen die zierlichſten Gliederungen. Den Formenwechſel in der gothiſchen Zeit macht uns auch der vergleichende Blick auf die Kelche des Mittelalters (No. **150**) deutlich. Der Kelch aus vergoldetem Kupfer, welchen der Baiernherzog Taſſilo in den Jahren 772—788 dem Kloſter Kremsmünſter ſchenkte, ſteht am Anfange, der Admonter Kelch aus dem 15. Jahrhundert am Ende der Reihe. In der romaniſchen Periode herrſcht die Halbkugel und der Kreis, in der gothiſchen die Eiform und der aus Kreistheilen zuſammengeſetzte Fuß vor. Der Kelch gewinnt an Höhe, erſcheint ſchlanker, in den Linien ausgezogener. Auf einen anderen Unterſchied romaniſcher und gothiſcher Formenbildung weiſen uns die Weihrauchfäſſer hin. Das romaniſche Gefäß (No. **150**, 8) zeigt einen reichen figürlichen Schmuck, das gothiſche (No. **152**, 4) entlehnt ſein Ornament der Architektur. Architektoniſch durchgebildeter erſcheint auch die gothiſche Kanzel (No. **156**, 6), während die romaniſche Kanzel aus dem Aachener Münſter, welche Kaiſer Heinrich geſtiftet hatte (No. **148**, 5), an den altchriſtlichen Ambo erinnert und weſentlich Goldſchmiedearbeit iſt. Sie beſteht aus einem mittleren Halbkreiſe, dem ſich rechts und links kleinere Viertelkreiſe anſchließen. Der Holzkern iſt mit vergoldeten Kupferblechen überzogen, durch Bänder in Felder getheilt, die theils in getriebener Arbeit Evangeliſtenbilder, theils in Elfen-

bein geſchnitzte (von einem ſpätrömiſchen Werke herübergenommene) Reliefs enthalten. Den Goldſchmieden danken wir auch die Reliquienſchreine (No. **150**, 12; **153**, 1 u. 2), welche häufig über den Altären aufgeſtellt waren (No. **152**, 3). Sie haben in der romaniſchen Periode gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem verſuchten die Goldſchmiede alle ihre Künſte zu erproben. Dieſe aber waren gar mannigfacher Art. Der Goldſchmied des tieferen Mittelalters verſtand ſich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Faſſen von Edelſteinen, er kannte auch die Filigranarbeit, er gravirte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit ſchwarzem Schmelze (Niello) aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails iſt für die frühmittelalterlichen Goldſchmiedwerke geradezu charakteriſtiſch geworden. Die Kenntniß des Emails war ſchon den galliſchen Stämmen nicht fremd, in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigſt betriebenen, gewinnreichſten Künſten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen ſie die Umriſſe der Zeichnung mit dünnen Goldſtreifen oder Lamellen auflötheten. Die ſo gewonnenen Käſtchen füllten ſie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegenſatz zu dieſem Zellenemail (émail cloisonné) benutzten die abendländiſchen Goldſchmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen ſollten, und ſchufen ſo das Grubenemail (émail champlevé), welches zu decorativen Zwecken vollſtändig genügte. Köln und etwas ſpäter Limoges im ſüdlichen Frankreich ſcheinen Hauptſitze der Goldſchmiedekunſt geweſen zu ſein; aus Köln ſtammen wahrſcheinlich auch die prächtigen in Aachen bewahrten Reliquienſchreine.

Eine genaue ſtiliſtiſche Unterſuchung würde lehren, daß die von den Goldſchmieden geübte Technik des Treibens auf die in der frühmittelalterlichen Sculptur herrſchende Modellirung der Geſtalten nicht geringen Einfluß übte. So müſſen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben ſind, am Unterleibe zahlreicher romaniſcher Figuren darauf zurückgeführt werden.

Wenden wir uns zur großen Plaſtik, ſo gebührt hier den Erzarbeiten wieder der Vorrang vor den Steinſculpturen. Namentlich in Deutſchland hat der Erzguß, wie die Metallarbeit überhaupt, nach allen Zeugniſſen ſich raſch aus dürftigen Anfängen herausgearbeitet. Ein großes Verdienſt gebührt neben dem ſächſiſchen Königshauſe, von deſſen Kunſtliebe noch der Kirchenſchatz zu Eſſen Zeugniß ablegt, dem Biſchof Bernward († 1023) in Hildesheim, welcher jede Art von Kunſtthätigkeit wirkſam förderte. Von den auf ſein Geheiß 1015 gegoſſenen Thüren liefert der Bogen No. **92**, 4 eine Probe. Die Scenen auf dem abgebildeten Thür-

flügel der Geneſis entlehnt, auf dem anderen dem Leben Chriſti, werden nur durch wenige Figuren verſinnlicht, die weit aus einander ſtehen und in verſchieden ſtarkem Relief vom Grunde ſich abheben. Einer ganz anderen Schule gehört die Bronzethüre des Augsburger Domes an, von welcher zwei Felder (die Schöpfung Eva's und die Vögel, welche nach dem Evang. Matth. 10, 26 nicht ſäen und doch ernährt werden) in No. **92**, 3 reproducirt werden. Die Verhältniſſe der Figuren ſind ſchlanker, das Relief flacher. Der Urſprung der Thüre dürfte gleichfalls noch in das 11. Jahrhundert fallen. Ein wichtiger Gegenſtand des Erzguſſes waren die Taufbecken. Jenem aus Hildesheim (No. **151**, 3) iſt ein anderes aus Lüttich (No. **151**, 9 und No. **92**, 6) angefügt worden, weil es auf eine wichtige Stätte der Metallarbeit im Mittelalter, Dinant an der Maaß im Walloniſchen, den Blick lenkt.

Steinſculpturen aus der frühromaniſchen Zeit (11. Jahrh.) ſind ſelten und die wenigen vorhandenen von gar keinem künſtleriſchen Werthe. Intereſſe erregt das aus dem lebendigen Felſen gehauene Relief der Kreuzabnahme bei Horn auf weſtfäliſchen Boden, die ſogenannten Externſteine aus dem Anfang des 12. Jahrh. (No. **92**, 7). Nicht durch die künſtleriſche Form feſſelnd, welche noch ungelenk auftritt und auch nicht durch den Inhalt der Darſtellung (Bruſtbild Chriſti [oder Gottvater?] über dem Kreuze, das von einem Drachen umwundene erſte Elternpaar am Fuße des Kreuzes) überraſchend, welcher auch ſonſt z. B. auf Elfenbeinreliefs wiederkehrt, fallen die Externſteine durch die Seltenheit der Arbeit unmittelbar auf dem Grunde der natürlichen Felsplatte auf. Mit welchen Schwierigkeiten eine figurenreiche Darſtellung zu kämpfen hatte, lehrt das Relief der Seelenwägung und des Sturzes der Verdammten, dem Bogenfelde der Kathedrale von Autun (No. **93**, 1) entlehnt.

Einen abgeſonderten Kreis der mittelalterlichen Kunſtthätigkeit vertreten die Elfenbeinreliefs, welche ſo häufig an Buchdeckeln (No. **151**, 1) vorkommen, ohne daß ſie ſtets ſchon urſprünglich die Beſtimmung hatten, Buchdeckel zu ſchmücken. Sie fügen ſich ſchmiegſam allen Stilwandlungen, ſo daß an ihnen der Formenwechſel genauer, als in jeder anderen Kunſtgattung, ſtudirt werden kann. Da aber mit ihnen vielfach Handel getrieben, ſie in ferne Länder gebracht und verſchenkt wurden, ſo läßt ſich nur bei wenigen ihr Urſprung nachweiſen und ihre Einordnung in die Kunſt beſtimmter Landſchaften ſelten durchführen. Die Elfenbeintafel (No. **92**, 1), in drei Streifen kämpfende Thiere zwiſchen Ranken, die Himmelfahrt Mariae und den h. Gallus mit dem Bären darſtellend, rührt nach guter Tradition von dem Sanct-Gallener Mönche und Künſtler *Tutilo* her, welcher nach 913 ſtarb. Ob die Platte No. **92**, 2 gleichfalls von Tutilo herrührt oder älteren Ur-

ſprunges iſt, erſcheint zweifelhaft. Jedenfalls diente ſie als Muſter für den oberſten Streifen der erſten Tafel. Die Thierkämpfe ſcheinen hier keine ſymboliſche Bedeutung zu beſitzen, ſondern nur zur Belebung des Raumes in die Kreiſe eingezeichnet zu ſein. Dagegen ſind die Thierbilder auf dem Steinfrieſe der Kirchenvorhalle zu Andlau im Elſaß (No. **92**, 5) wohl eher ſymboliſch zu faſſen, aber freilich ſchwer zu deuten.

Neben den Goldſchmieden und Rothgießern lieferten die Teppichweber und Teppichſticker den reichſten Kirchenſchmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantiniſchen Fabriken, die geſtickten wurden regelmäßig von heimiſchen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüſte, dienten zuweilen auch zum Verſchluſſe der Fenſter. Das berühmteſte Beiſpiel frühromaniſcher Teppichſtickerei iſt der 60 Meter lange, 54 Centimeter hohe Teppich von Bayeux, mit der Schilderung des Normanenzuges nach England. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umriſſe ſichtlichen Einfluß. Erhalten haben ſich von Wandmalereien des 11. Jahrhunderts nur wenige Reſte (Oberzell auf der Inſel Reichenau, Kloſter Nonnberg in Salzburg, Kirche Saint Loup bei Provin, St. Jean in Poitiers, Krypta der Kathedrale von Canterbury, wohl erſt ſpäter geſchaffen, Kembley u. a.).

Erſt nach der Mitte des 12. Jahrhunderts iſt das techniſche Vermögen genug erſtarkt, der Kunſtſinn hinreichend geübt und geſchult, auch der Inhalt der Darſtellungen ſo weit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Maler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Richtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Ueberall, in Frankreich ſo gut wie in Deutſchland und Engtand und auf allen Gebieten der Kunſt, geht es ſeitdem raſch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gothik genommen hat, die Entfaltung decorativer Pracht, die Vorliebe für große geſchmückte Portale, die feine plaſtiſche Durchbildung der Einzelglieder hilft weſentlich den Fortſchritt auch auf die benachbarten Künſte übertragen. Die aufſteigende Linie in der Entwickelung der Malerei und Sculptur hält ihre Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obſchon in dieſelbe Zeit die Einführung des gothiſchen Bauſtiles fällt, ſo darf man doch nicht den Aufſchwung der bildenden Künſte als eine Folge des neuen Bauſtiles auffaſſen und aus demſelben erklären. Die gothiſchen Bauformen mußten ſich eingebürgert haben, ehe ſie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geſchah erſt nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gothiſchen Stiles in der Plaſtik und

Malerei, nicht immer zu ihrem Vortheile, deutlich wahrgenommen. Die Blüthe der Malerei und Plaſtik in der ſpätromaniſchen Periode ſteht vielmehr im Zuſammenhange mit dem wunderbaren Aufſchwunge des allgemeinen Culturlebens am Schluſſe des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Geſellſchaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiſer und Reich glaubte, zeigte ſich, ehe ſie von der ſtädtiſch-bürgerlichen Culturmacht abgelöſt wurde, in ihrem vollſten Glanze. Es war eine bildungsſatte Zeit, welche den fröhlichen Naturſinn ausgereift beſaß und von dem Hauche der Antike leiſe berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchſaler Evangelium (No. **193**, 4) mit älteren Miniaturen vergleicht, ſo überraſcht die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung. Auch die Wandmalerei nimmt an den Fortſchritten der Kunſt regeren Antheil. Die Wandgemälde in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf, Wände und Wölbung bedeckend, entlehnen ihren Inhalt vorwiegend den Viſionen Ezechiels. In der Apſis iſt Chriſtus mit Apoſteln und Evangeliſten dargeſtellt (**194**, 4). Das Streben nach reicherer Gruppirung wird auch in den ſpäteren Deckenbildern des Capitelſaales zu Brauweiler bei Köln ſichtbar. Die Probe (No. **194**, 5) ſchildert Simſon inmitten der erſchlagenen Philiſter. Die feine ſymmetriſche Durchbildung der Compoſition führt uns ein Wandgemälde in Gurk (No. **193**, 6) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts vor die Augen: Maria auf dem ſalomoniſchen Throne von chriſtlichen Tugenden umgeben. Nicht nur Mauern und Wölbungen, ſondern auch Holzdecken erfreuten ſich des maleriſchen Schmuckes. Berühmt iſt die Deckenmalerei der Michaelskirche in Hildesheim, welche den Sündenfall (No. **193**, 5) und die Wurzel Jeſſe darſtellt. (Aehnliche Deckenbilder befinden ſich in Peterborough und St. Alban in England).

Während am Rhein, nach den erhaltenen Denkmälern zu ſchließen, aber auch in Uebereinſtimmung mit dem maleriſchen Charakter der Architektur, die Wandmalerei eine reiche Vertretung findet (aus dem 14. Jahrhundert ſtammen die Wandbilder in der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf, welchen die Scenen des Jüngſten Gerichtes in No. **194**, 6 u. 7 entlehnt ſind), entwickelt ſich insbeſondere in den ſächſiſchen Landſchaften und auf dem angrenzenden fränkiſchen Gebiete eine überraſchend tüchtige Schule von Bildhauern. Auch hier gelten als Vorausſetzungen die Anregungen, welche der herrſchende Bauſtil dem plaſtiſchen Sinne frühzeitig gegeben hat.

Noch aus den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts ſtammt die Kanzel in Wechſelburg (No. **93**, 8; No. **95**, 2). Die Bilder (der thronende Chriſtus und die Vorbilder ſeines Opfertodes im alten Teſtamente) ſind in ſtarkem Relief ausgearbeitet und durch Ver-

goldung und Färbung bei aller Lebendigkeit milder geſtimmt. Die Polychromie ſpielt überhaupt in der mittelalterlichen Sculptur bis tief in das 15. Jahrhundert eine große, noch immer nicht hinreichend anerkannte Rolle. Jünger als die Kanzelreliefs, zugleich viel vollendeter in Ausdruck und Zeichnung, erſcheint die Kreuzgruppe, aus Holz geſchnitzt und polychromiſch behandelt, welche auf der Rückwand des Hauptaltares in Wechſelburg ſteht (No. **95**, 1). Das Blut, welches den Wunden Chriſti entſtrömt, fängt eine zu Füßen des Kreuzes liegende bärtige Geſtalt in einem Kelche auf. Maria und Johannes fußen auf den gekrönten Figuren des Judenthums und Heidenthums. Dieſe Gruppe und die Statuen und Reliefs an der goldenen Pforte in Freiberg, gleichfalls aus der erſten Hälfte des 13. Jahrh. (No. **52**, 9), bilden den Höhepunkt der mittelalterlichen Sculptur in Deutſchland. Wie alle Landſchaften an dem Aufſchwunge der plaſtiſchen Kunſt theilnahmen, zeigen die Statuen, welche in einer weitentlegenen mähriſchen Ciſterzienſerkirche das in der Anlage der goldenen Pforte in Freiberg verwandte Portal ſchmücken (No. **93**, 7). Daß auch kühnere Aufgaben die Bildhauer nicht ſchreckten, beweiſt die Reiterſtatue Kaiſer Konrad's III., im Mittelſchiffe des Bamberger Domes an einem Pfeiler angebracht (No. **95**, 3).

Die Entwickelung der plaſtiſchen Kunſt nahm in Frankreich denſelben Verlauf wie in Deutſchland. Auch hier wird ſeit der Mitte des 12. Jahrhunderts ein friſches Leben, eine feinere Beobachtung der Natur und ein genaueres Studium der Formgeſetze, zunächſt in der Gewandung, viel ſpäter in der Stellung und Bewegung der Figuren ſichtbar. Die Portalſtatuen an der Kathedrale zu Chartres (No. **93**, 2) zeigen die Gewänder noch ohne jeden reicheren Fluß in langen Parallelfalten zuſammengezogen. Wie ganz anders natürlich und lebendig in Haltung und Zeichnung erſcheint die Figur aus der Vorhalle des Kreuzſchiffes in Chartres (No. **93**, 3) oder die Figuren vom Hauptportale der Kathedrale von Rheims (No. **93**, 5), leicht bewegt in der Haltung, mit einem lebendigen Ausdrucke in den Köpfen und gut modellirten Gewändern. Das Harren und Warten iſt in den Apoſteln am Hauptportale der Notre-Dame Kirche in Paris (No. **93**, 4), welche hier als Zeugen des Jüngſten Gerichtes auftreten, glücklich wiedergegeben, auch bei der Schilderung nackter Figuren (No. **93**, 6) offenbart ſich ein beſſeres Verſtändniß der Natur. Alle dieſe Gruppen ſtehen mit gothiſchen Baugliedern in Verbindung und ſind zur Zeit der Herrſchaft der gothiſchen Architektur geſchaffen worden. Zu vollem Einklange mit der letzteren gelangt die Sculptur erſt ſeit dem Schluſſe des 13. Jahrhunderts. Lehrreich erſcheint in dieſer Hinſicht die Vergleichung der beiden Portal-Statuen vom ſüdlichen

Querſchiffe des Straßburger Münſters (No. **96**, 1) mit den Statuen am Weſtportale (No. **95**, 4 u. No. **96**, 2). Die Rückſicht auf die architektoniſche Umgebung, die vertikalen Linien, empfahl ſchon um des Contraſtes willen eine Schweifung der Umriſſe, ſo daß die Figuren in der Hüfte herausgebogen erſcheinen. Das Schönheitsideal erfuhr überhaupt, wie die Schilderungen in der gleichzeitigen Poeſie lehren, eine tiefgehende Aenderung. Rundliche kleine Köpfe mit lächelndem Ausdruck, ſchlanke Körper, dünne Arme, das Zarte und Zierliche werden am lauteſten geprieſen. Beiſpiele des plaſtiſchen Stieles, wie er ſich in dieſer Weiſe im 14. Jahrhundert entwickelte, ſind in No. **94**, 2; No. **96**, 3 gegeben. An Elfenbeinreliefs (No. **94**, 8; No. **96**, 6), welche jetzt auch Geräthe profaner Beſtimmung, Schmuckkäſtchen, Kämme u. a. m. ſchmücken, kommt in den kleinen zierlichen Geſtalten dieſer gothiſche Stil beſonders glücklich zur Geltung.

Unendlich reich iſt die Zahl der plaſtiſchen Werke in der gothiſchen Periode. Hunderte von Statuen fanden an den Faſſaden der Dome Platz. Und auch im Inneren traten Statuen den Pfeilern vor, erhoben ſich Grabdenkmäler, Steinſärge, auf welchen die Statuen der Beigeſetzten ruhten (No. **94**, 4); andere Grabdenkmäler in Plattenform ſtanden an den Wänden oder deckten den Boden. Großen künſtleriſchen Werth beſitzen nur wenige dieſer Grabmonumente. Die immer ſtärker durchbrechende Vorliebe für die treue Wiedergabe des äußeren Lebens geſtaltet dieſelbe zu anziehenden Coſtümbildern, an welchen aber der Ausdruck der Köpfe, die feine Zeichnung der Leiber nebenſächlich erſcheint (No. **94**, 1). Vorherrſchend iſt die Darſtellung des Todten, wie er in voller Rüſtung, die Lanze oder den Helm, ſowie den Schild in den Händen, auf der Grabplatte liegt, die Füße auf Löwen oder Hunde geſtemmt, den Kopf auf einem Polſter etwas gehoben. Die Kreuzung der Beine (No. **94**, 6 u. 7), auf engliſchen Gräbern häufig, ſoll die Kreuzfahrt, welche der Beigeſetzte in Lebzeiten unternommen, andeuten. Eine ſo lebendige und wirkungsvolle Auffaſſung, wie ſie in dem Grabmal einer engliſchen Dame (No. **94**, 5) ſich zeigt, wird nur ſelten beobachtet.

Erfreut ſich die Sculptur in der gothiſchen Periode einer reichen Vertretung, ſo tritt dafür die Wandmalerei, da es in den Domen an großen Wandflächen fehlte, gegen die frühere Zeit in den Hintergrund zurück. Erſatz bietet die Glasmalerei, welche jetzt zu voller Blüthe gelangt. Die älteſten Nachrichten über den Verſchluß der Fenſter durch Glasgemälde (nicht bloß moſaikartig zuſammengeſetzte farbige Gläſer), reichen in die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts, lehren uns faſt gleichzeitig den Gebrauch verſchiedenfarbiger Scheiben mit Malerei (Tegernſee) oder mit gemalten

Geſchichten (Rheims) kennen. Noch immer liegt das Princip des muſiviſchen Schmuckes zu Grunde. Die einzelnen, nach einer Vorlage zurecht geſchnittenen Glasſtücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Schwarzloth hergeſtellt. Allmählich hebt ſich die Technik, die Zahl der Farben wird vermehrt, die Zeichnung verbeſſert. Die Rieſenfenſter der gothiſchen Dome, namentlich in Frankreich, boten den äußeren Anlaß, die Kunſt kräftig zu fördern, und ſo entſtanden ſeit der Mitte des 13. Jahrh. die prachtvollen Glasgemälde, welche aus den Schranken der Technik ſelbſt Vortheil zogen und durch Farbenglanz und Farbenharmonie die höchſte decorative Wirkung erzielten.

Den ausführenden Händen gebührt ein weſentlicher Antheil an den Werken der Glasmalerei. Das Ueberwiegen techniſcher Tüchtigkeit kommt nicht nur hier zur Geltung; es bezeichnet überhaupt den Charakter der gothiſchen Kunſt, daß das Handwerk, im beſten Sinne des Wortes gedacht, in den Vordergrund ſich ſtellt. So ſchiebt ſich auch in Baukreiſen zwiſchen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz in die Mitte, und ſeiner Thätigkeit danken die gothiſchen Dome in nicht geringem Maße ihre künſtleriſche Bedeutung. Das Uebergewicht des Handwerkes nimmt in der ſpäteren Zeit der Gothik immer mehr zu, ſo daß häufig die Grenzen zwiſchen Künſtler und Kunſthandwerker ſich verwiſchen. Nicht immer zum Vortheil der Kunſt. Das organiſche Verhältniß zwiſchen Conſtruction und decorativen Formen, welches nur die reine Künſtlerphantaſie empfindet und verſteht, wird gelockert, oft ganz zerſtört. Das Schickſal des Maßwerkes, welches ſchließlich ſich in krauſe, willkürliche Windungen verliert, die Verwandlung der Pfeiler in Aſtwerk (No. **79**, 10 und No. **156**, 7), dürfen als Zeugniſſe angerufen werden. Ebenſo ſchwindet über dem Eifer virtuoſer Ausführung die erfinderiſche Kraft. Das Ornament zeigt einen geringen Wechſel, wiederholt faſt ſchablonenhaft immer dieſelben Muſter, es reißt die architektoniſchen Zierglieder aus ihrem Zuſammenhange und wendet ſie unmittelbar und unbeſchränkt auch dort an, wo ſie völlig zwecklos ſich erweiſen. Ein Blick auf die Monſtranzen (No. **152**, 2 u. 5) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen unter Baldachinen, auf den Sakramentsſchrein (No. **155**, 2), auf den Tiſch (No. **155**, 4) mit dem Blindfenſter am Geſtell, auf das Schloßſchild (No. **153**, 9) mit der vollſtändigen Fenſterarchitektur, wird die Bemerkung verſtändlicher machen. Wie dagegen bis in die ſpäteſte gothiſche Zeit das Prinzip feſter Ränder mit durchbrochenen inneren Flächen trefflich verwerthet wurde, zeigt der Beſchlag der Sakriſteithüre in der Brucker Pfarrkirche (No. **153**, 8). Feſte Eiſenſtreifen bilden Felder, welche auf einer Unterlage von abwechſelnd rothem und blauem Pergament mit leichten Orna-

menten, aus Blech getrieben und ciſelirt, geſchmückt ſind. Schloſſer- und Schmiedearbeiten, dann Holzſchnitzereien halten ſich auch in der ſpäteſten gothiſchen Zeit auf bewunderungswürdiger Höhe. Eine reiche Wirkſamkeit öffnete ſich den Holzſchnitzern, als ſeit dem 14. Jahrhundert die Altarſchreine und Flügelaltäre (No. **154**, 2 u. 3) aufkamen. Ueber einem niedrigen Aufſatze erhebt ſich ein Schrein mit holzgeſchnitzten farbigen Figuren, deſſen Flügel theilweiſe Malereien, theilweiſe Reliefs zeigen, und welcher oben mit einer architektoniſchen Krönung abſchließt. Wahre Prachtwerke dieſer Gattung wurden im funfzehnten Jahrhundert geſchaffen und noch im ſechzehnten Jahrhundert häufig aufgeſtellt. Der Antheil tüchtiger Künſtler hebt ſie in einzelnen Fällen über den durchſchnittlichen Werth; in ihrer überwiegenden Zahl bleiben ſie aber dennoch nur Producte des Kunſthandwerkes, welches auf die Ausführung einen größeren Werth legt als auf die Erfindung, die Schönheit des Einzelnen ſtärker betont als die Harmonie des Ganzen. Dieſes glänzende Hervortreten des Kunſthandwerkes am Schluſſe des nordiſchen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwickelung der nordiſchen Kunſt denken. Wie am Anfange ſo beherrſcht auch am Ende der Periode das Kunſthandwerk die geſammte künſtleriſche Thätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunſthandwerkes in der letzten Zeit der Gothik übte aber auch auf die Kunſt der folgenden Periode, beſonders in Deutſchland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunſthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italieniſchen Renaiſſance entlehnten) Formen auf dem heimiſchen Boden einzubürgern. Es hat dieſe Aufgabe nach beſten Kräften gelöſt, es konnte ſich aber von der Gewöhnung an gothiſche Formen nicht vollſtändig losſagen und hat ſo dazu beigetragen, daß Anklänge an den gothiſchen Stil noch lange in der folgenden Kunſtperiode nachhallen.

6. Die italieniſche Baukunſt im ſpäteren Mittelalter.

Wenn die Formen, in welche ſich der gothiſche Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen ſind, dann hat man Mühe, denſelben auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigſten Elemente deſſelben, wie das kunſtreiche Strebeſyſtem, die enge Verknüpfung der Thürme mit dem Kirchenkörper, der ſtrenge Zuſammenhang zwiſchen Gewölberippen und Dienſten. Dagegen machen ſich in der italieniſchen Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Weſen der Gothik wenig gemein haben, ſo die Maßverhältniſſe zwiſchen Höhe und Breite der Schiffe, die Vorliebe für

Flächendecoration und einfachere polygone Pfeilerbildung. Dennoch muß ein großer Aufſchwung der italieniſchen Architektur im Zeitalter der Gothik zugeſtanden und der Einfluß der letzteren auf die Phantaſie der italieniſchen Baukünſtler anerkannt werden. An die wunderbare Kraft des Spitzbogens glaubten noch in der Renaissancezeit gar viele Leute; die reiche decorative Ausſtattung mit kunſtvoller Steinmetzarbeit entſprach in hohem Maße dem Sinne der Zeitgenoſſen. Es traf ſich glücklich, daß, als die Kunde von dem neuen Stile ſich in Italien ausbreitete, die Städte in mächtigem Aufblühen begriffen waren und ihren Stolz auf großartige Bauunternehmungen ſetzten. Die alten ſtädtiſchen Kirchen erſchienen alle zu klein und mußten erneuert werden, Communalpaläſte, Hallen ſtiegen raſch in die Höhe, auch in einzelnen emporgekommenen ſtädtiſchen Geſchlechtern regte ſich die Bauluſt. Dazu kam, daß im dreizehnten Jahrhundert die volksthümlichen Mönchsorden des h. Franciscus und Dominicus in allen Städten Niederlaſſungen gründeten, und, von der begeiſterten Zuſtimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten. Im Dienſte dieſer Orden trat die italieniſche Gothik zuerſt auf. Die Mutterkirche des Franciscanerordens in Aſſiſi, bald nach 1228 begonnen und 1253 geweiht und nach den Entwürfen eines Deutſchen, Namens Jacob, entworfen, ſteht an der Spitze der gothiſchen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gothiſche Stil im Gefolge des Franciscaner- und Dominicanerordens bis nach Sicilien herunter. Die berühmteſten Ordenskirchen: ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, San Francesco in Bologna, S. Croce (Franciscaner) und S. Maria Novella (Dominicaner) in Florenz, S. Maria ſopra Minerva in Rom ſind ebenſo viele Beiſpiele italieniſcher Gothik.

Der Umſtand, daß zunächſt Kloſterkirchen errichtet worden, übte gewiß Einfluß auf die Entwickelung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Cultus geſtellt worden. Die Rückſicht auf die Predigt beſtimmte die Anlage. Es galt zunächſt weite Räume zu ſchaffen. Das Mittelſchiff wurde nicht mehr ſo ausſchließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet, ſogar die Wölbung wurde demſelben zuweilen entzogen, die Holzdecke wieder zu Ehren gebracht. Eine reiche Entfaltung des Chores erſchien überflüſſig. Dagegen empfahl ſich, um der dauernden Gunſt der Familien ſicher zu ſein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatſtiftungen. Sie wurden meiſtens an der Oſtſeite des breiten Querſchiffes errichtet. Stattliche Thurmbauten kannten ſelbſt die nordiſchen Kloſterkirchen in der gothiſchen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Kloſterkirchen zuerſt die gothiſchen Formen ſchaute, ſo vermißte es auch bei den ſpäteren Kathedralbauten die mit der Faſſade

untrennbar verbundenen Thürme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockenthürme (campanile) von den Kirchen gewöhnt hatte. Viele der gothiſchen Kloſterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern aufgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeiſter, z. B. *Arnolfo di Cambio* (1232?—1310), haben ſich an denſelben thätig erwieſen.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinſten Denkmäler italieniſcher Gothik den erſten Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (No. **89**, 1 u. 2) wurde am Ende des dreizehnten Jahrhunderts (1296) begonnen. *Arnolfo di Cambio* wird als der erſte Werkmeiſter bezeichnet, doch ſind von ſeinen Werken nur geringe Reſte in dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrh. gründliche Aenderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits *Giotto*, der große (famosus) Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, ſchob zwiſchen die Strebepfeiler zur Verſtärkung der Pfeiler Zwiſchenpfeiler ein, *Francesco Talenti* aber, welcher 1357 zum „chapomaestro“ ernannt wurde, erweiterte die Gewölbejoche, verlängerte das Langhaus, legte den achtſeitigen Chor an und verlieh dem Baue die gewaltige Größe und Weite, wodurch der florentiner Dom in der älteren italieniſchen Kunſt einzig daſteht. Das dreiſchiffige Langhaus beſteht aus vier Gewölbejochen mit überaus breiten Pfeilerabſtänden. Die Höhe des Mittelſchiffes beträgt 133 Fuß; ſie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie in den nordiſchen Domen, wofür die ungewöhnliche Breite des Mittelſchiffes (53 F.), die Durchſchneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, die Anordnung von Rundfenſtern erklärend eintritt. An das Langhaus ſtößt ein achtſeitiger Kuppelraum, welcher von drei aus dem Achteck conſtruirten Apſiden oder Conchen umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langſam fortſchreitend, wurde erſt im fünfzehnten Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunſtanſchauungen kräftig in Angriff genommen und vollendet. Die Außenmauern des Domes ſchmückt Täfelwerk, aus weißem und ſchwarzem Marmor zuſammengeſetzt und zwiſchen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Faſſade oft begonnen, und immer wieder abgebrochen, wird erſt ſeit 1875 aufgerichtet) und die Fenſter haben eine reichere Gliederung und eine leiſe an gothiſche Formen erinnernde ſpielende Decoration empfangen. Der Glockenthurm (campanile) neben dem Dome (No. **89**, 3), ein Werk Giotto's, ſteigt auf quadratiſchem Grundplane in fünf Stockwerken in die Höhe. Die äußere Gliederung erſcheint jener am Dome verwandt, als Abſchluß war urſprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der

Glockenthurm bildeten eine wichtige Schule für die florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und danken dem plaſtiſchen Schmucke zu nicht geringem Theile ihre künſtleriſche Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskaniſchen Hauptſtadt wetteifern. Die Baugeſchichte des Domes von Siena (No. **89**, 5 u. 6) belehrt uns nicht allein über den Ehrgeiz der ſieneſer Bürgerſchaft, ſondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (1259—1372) in Bezug auf Plan und Größe des Werkes ſtattfanden. Die Pfeiler des dreiſchiffigen Langhauſes ſind mit Halbſäulen beſetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie tragen ebenſo wie die Spitzbogenfenſter den gothiſchen Charakter ſtärker an ſich, als die gleichnamigen Glieder im Florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechſelnden ſchwarzen und weißen Marmorſtreifen geht dagegen auf die alte heimiſche Tradition zurück. In der Mitte des Querſchiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem ſich eine zwölffeitige Kuppel erhebt. Der dreiſchiffige Chor ſchließt gradlinig ab. Den glänzendſten Schmuck entfaltet die Faſſade, wahrſcheinlich von *Giovanni Piſano*, dem Sohne des berühmten Bildhauers Niccolò im Jahre 1284 begonnen, doch erſt ſpät im 14. Jahrhunderte vollendet. Drei Portale in Rundogen geſchloſſen, durch ſchmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Stockwerk; darüber erblicken wir in der Mitte die Fenſterroſe in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten ſpitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwiſchen fialenartigen Thürmen, ſchließen die Faſſade, eine Prachtleiſtung decorativer Plaſtik, ab.

In ähnlicher Weiſe iſt die Faſſade des Domes von Orvieto (No. **89**, 7) behandelt. Derſelbe wurde von Sieneſer Baumeiſtern ſeit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelſchiffe keine Gewölbe ſondern den offenen Dachſtuhl. Zur Ausſchmückung der Faſſade trugen außer Moſaikmalern namentlich Bildhauer der Piſaner Schule bei, welche im 14. Jahrh. die Wandungen zwiſchen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltſchöpfung bis zum Jüngſten Gerichte verſinnlichend, bedeckten.

Wäre es nach der Abſicht der Bauherren und nach den Wünſchen der Bürger gegangen, ſo würde die Kirche S. Petronio in Bologna alle anderen gothiſchen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde 1388 von einem *Antonius*, Sohn des Vincentius, den die Urkunden einen bloßen Maurer nennen, begonnen, ſchleppte ſich viele Menſchenalter fort und beſchäftigte noch ſpät im ſechszehnten Jahrhundert zahlreiche Künſtler und Kunſtfreunde. Der Grundriß (No. **91**, 9) zeigt die Kirche in der urſprünglich beabſichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apſis am Anfange des

Querſchiffes abſchließt. Die Pfeilergliederung im Innern erinnert an jene im Florentiner Dom. Auf den unteren kreuzförmigen Pfeiler, welcher die Spitzbogenarkade trägt, iſt ein ähnlich profilirter Pilaſter geſtellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (No. **91**, 2). Die Oberwand wird durch ein einfaches Rundfenſter belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, theilweiſe im vierzehnten Jahrhundert umgebaut und erneudrt, einen großen Fortſchritt. Die Arkaden ſind zwar in Rundbogen geſchloſſen, aber darüber zieht ſich ein Triforium hin, das Kreisfenſter iſt mit Maßwerk gefüllt (No. **91**, 3).

Den weiteſten Ruhm unter den gothiſchen Kirchen Ober-Italiens beſitzt der Mailänder Dom (No. **90**, 1 u. 2). Giovanni Galeazzo Visconti, der Herrſcher Mailands, hat ihn 1386 gegründet, der Lombarde *Marco da Campione* wahrſcheinlich entworfen, jedenfalls an dem Werke den größten Antheil genommen. Doch halfen Baumeiſter der mannigfachſten Schulen und aus den verſchiedenſten Ländern, außer Italienern auch Franzoſen und Deutſche (*Ulrich von Enfingen, Heinrich von Gmünd* 1391) mit Rath und That bei dem Baue. Die Schwierigkeit der Conſtruction, welche mehr auf dem Wege des Verſuches als auf jenem der theoretiſchen Berechnung gefunden wurde, führte in dieſem Falle, wie auch ſonſt häufig, zur Berufung von Künſtlerconcilien. Die Anlage des Mailänder Domes entſpricht der Weiſe nordiſcher Kathedralen. An ein fünfſchiffiges Langhaus ſchließt ſich das dreiſchiffige Querſchiff und der Chor mit dem Umgange an. Eigenthümlich iſt die Abſtufung der Höhe der Seitenſchiffe, ſo daß das Mittelſchiff nur wenig über die beiden inneren Seitenſchiffe emporragt. Auf den Laien übt die Marmorverſchwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigſten Eindruck und verleitet ihn leicht, den künſtleriſchen Werth des Baues zu überſchätzen. Aus derſelben Zeit (1396) ſtammt die weiträumige Kirche der Karthauſe oder Certoſa bei Pavia (No. **90**, 6). Doch fällt die Decoration des Innern und der Bau der Faſſade in die folgende Kunſtperiode, in die Zeit der Renaiſſance.

Es giebt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, welche ſich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch empfangen einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von den Paläſten und Hallen, welche die Gemeinden oder Private in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am beſten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Thore (No. **91**, 11), die Thürme, Häuſer (No. **91**, 6) und Paläſte die Phantaſie in die Zeiten des kräftigen, ſtreitbaren, freien Bürgerthums zurückführen. Auch der alte Platz del Campo in Siena,

im Halbkreiſe von ſtolzen Paläſten umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Scenerie dar. Die gothiſchen Stilformen ſchränken ſich allerdings meiſtens auf die Spitzbogen an Fenſtern und Portalen ein. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermaſſen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenſtreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, flachen Dächer ſind dem einfachen praktiſchen Bedürfniſſe entſprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt ſich die Rückſicht theils auf die klimatiſchen Anforderungen, theils auf die ſociale Sitte aus. Die inneren Parteikämpfe z. B. empfehlen wehrhafte Bauten, die Intereſſen des Verkehres anderwärts die Anlage offener Hallen im Erdgeſchoße.

Aus dem zahlreichen Kreiſe der Florentiner Werke (Palazzo del Podeſtà, Palazzo vecchio, Loggia de' Lanzi) heben die Bilderbogen das Bruderſchaftshaus Bigallo (No. **91**, 10) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts heraus. Die Arkadenpfeiler (ähnlich wie das Fenſter in Tivoli bei Rom [No. **90**, 3]) werden als Rahmen behandelt und die Flächen mit zierlichen Ornamenten ausgefüllt, eine Anordnung, welche in der Renaiſſanceperiode mit noch größerer Vorliebe durchgeführt wird. Beiſpiele aus Oberitalien, wo der Backſteinbau und die offenen Hallen im Erdgeſchoſſe vorherrſchen, bietet der ſog. Palazzo de' Giuriconſulti in Cremona aus dem Jahre 1292 (No. **90**, 7), bei welchem man nur die Einbauten zwiſchen den Spitzbogen des Erdgeſchoſſes wegdenken muß, das (nicht mehr vorhandene) Stadthaus in Udine (No. **91**, 5) und das alterthümliche Rathhaus (Broletto genannt, wie alle Bauten Oberitaliens, deren Erdgeſchoß aus einer offenen Halle beſteht) in Monza (No. **91**, 8). Daſſelbe ſtammt aus dem 13. Jahrhundert und trägt noch das Gepräge des romaniſchen Stiles in dem Giebel. Zu den glänzendſten Leiſtungen des Backſteinbaues gehört das große Hospital in Mailand, von deſſen langer Faſſade No. **90**, 4 ein Fragment wiedergiebt. Die zweitheiligen Spitzbogenfenſter zeigen noch den gothiſchen Stil, obſchon das Werk im 15. Jahrhundert errichtet und im Uebrigen in Renaiſſanceformen ausgeführt wurde.

Eine Welt für ſich bilden die Palaſtbauten Venedigs. Sobald man ſie aus dem venezianiſchen Boden verpflanzt und verſetzt, büßen ſie alle Bedeutung ein, in Venedig erſcheinen ſie gleichſam als Naturproducte, die mit einer gewiſſen Nothwendigkeit entſtanden ſind. Die Lagunen bilden die Straßen der Weltſtadt; ihnen ſind alle Häußer offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues iſt kein Anlaß vorhanden, das Erdgeſchoß dient meiſtens wirthſchaftlichen Zwecken und erſcheint beſcheiden ausgeſtattet. Der Oberſtock enthält in der Regel in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauſes einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenſtergruppe ſein Licht empfängt, und zu beiden Seiten

ſchmale mehr geſchloſſene Flügel, mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläſte der auf einander folgenden Perioden im Grunde dieſelbe Geſtalt offenbaren und weſentlich nur durch die Decoration ſich von einander unterſcheiden. Aus dem ſtattlichen Kreiſe von Paläſten aus dem ſpäteren Mittelalter, der ſogenannten gothiſchen Periode, unter welchen der Dogenpalaſt (im 14. Jahrhundert von *Peter Baſeggio* und *Filippo Calendarto,* wie die gewöhnliche Annahme lautet, begonnen) am bekannteſten iſt, heben wir einen zierlichen, farbenreichen, nur aus Mittelbau und einem Flügel beſtehenden Palaſt am Canal grande, die Cà Doro (No. **91**, 1), hervor.

Im Anhange ſollen noch aus einem Grenzlande mittelalterlicher Kunſt, aus der pyrenäiſchen Halbinſel, einzelne hervorragende gothiſche Bauten aufgezählt werden. Fremde Einflüße, anfangs franzöſiſche, im 15. Jahrhundert auch deutſche, laſſen ſich nicht ableugnen, doch bricht aus vielen Zügen die heimiſche Eigenart und die ſüdliche Natur hervor, ſo in der weniger unterſchiedenen Höhe der Schiffe, in den Kuppelanlagen über der Vierung (No. **84**, 1), in der geringeren Ausbildung der Fenſterarchitektur, in den Anklängen an mauriſches Ornament. Noch im 13. Jahrhundert wurde die Kathedrale von Toledo (No. **84**, 3) begonnen. Sie trägt das Gepräge franzöſiſcher Kathedralen. In ähnlicher Weiſe folgt auch die Kathedrale von Leon (No. **84**, 2) franzöſiſchen Vorbildern. Die Faſſadenthürme der Kathedrale von Burgos (No. **83**, 3) dankten ihre Geſtalt einem deutſchen Baumeiſter: *Johann von Köln;* ſie ſtehen nicht in ſonderlichem Einklange mit dem übrigen Bau, welcher ſeit 1221 in der Weiſe früh franzöſiſcher Gothik errichtet wurde. Ein Hauptwerk des 14. Jahrhunderts (1298 begonnen und nach den Plänen eines Meiſters *Jayme Fabra* aus Majorka weiter geführt), iſt die Kathedrale von Barcelona (No. **83**, 1 u. 3). Sie zeichnet ſich durch die weite Spannung der Gewölbe des Mittelſchiffes, worin ihr die Kathedrale zu Palma auf der Inſel Majorka (No. **83**, 4) gleichkommt, aus. In ſchroffem Gegenſatze zu der einfach klaren Anordnung und Gliederung der Kloſterkirche Batalha in Portugal (No. **84**, 5) ſteht das in gothiſchem Barockſtile erbaute Portal zum Mauſoleum König Manuels hinter dem Chore der Kirche (No. **84**. 4). Ein Beiſpiel des Palaſtbaues aus ſpät gothiſcher Zeit (1482) bietet die Caſa Lonja in Valencia (No. **85**, 4), an welcher ſich beſonders der Contraſt der Loggia auf dem linken Flügel zu den geſchloſſenen Maſſen des Mittelbaues wirkſam erweiſt.

DRITTER ABSCHNITT.

DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

A. IN ITALIEN.

1. Niccolo Pisano und Giotto.

Die hiſtoriſche Betrachtung ſondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Weltalter ſcharf und beſtimmt ab. In Wirklichkeit fließen aber die Perioden der menſchlichen Entwickelung meiſtens ganz unmerklich in einander, ſo daß erſt das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abſchnitte bemerkt. Auch auf dem Gebiete der Kunſt vermitteln zahlreiche Uebergänge den Stilwechſel und laſſen die neue Weiſe nur ſchrittweiſe aus der alten hervorgehen oder neben der letzteren auftreten. In anderer Art hängt aber die mittelalterliche Kunſt in Deutſchland mit der neueren Kunſt zuſammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gothiſche Elemente in die Kunſt, welche den Namen deutſche Renaiſſance führt, herübergenommen, dagegen zeigen ſich in Italien ſchon im Mittelalter mannigfache Züge der ſpäteren, als italieniſche Renaiſſance geprieſenen Kunſt. Die Erklärung dieſes Unterſchiedes liefern allgemeine hiſtoriſche Thatſachen. Für Italien genügt der Hinweis, daß bereits am Ende der Hohenſtaufenzeit der Grund zu den politiſchen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche ſeitdem eine ſtetige Entwickelung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktiſche Staatsſinn erſtarkte, der municipale Stolz regte ſich, die ſtarken Perſönlichkeiten gewannen Macht und Anſehen, das Bild der römiſchen Vorzeit ſtieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenoſſen auf, ihre Phantaſie anregend und insbeſondere auch bei künſtleriſchen Verſuchen als Muſter benützt.

Bis zum zwölften Jahrhundert ſtehen Plaſtik und Malerei in Italien auf ſehr tiefer Stufe. Doch iſt die Behauptung eines gänzlichen Stillſtandes der künſtleriſchen Thätigkeit ebenſo unbegründet,

wie die andere einer unbedingten Abhängigkeit von Byzanz übertrieben. Der Einfluß der byzantiniſchen Kunſt ſchränkt ſich auf einzelne Landſchaften (Venedig, ſüditalieniſche Handelsplätze, Sicilien) und auf einzelne Kunſtzweige gravirte Bronzeplatten, Moſaikmalerei, Emailarbeiten) ein. Erſt im zwölften Jahrhundert erwacht allſeitig ein regeres Kunſtleben, ſeine Aeußerungen ſind aber in Oberitalien und Toscana von jenen in Rom und Unteritalien weſentlich verſchieden. Hier herrſcht die decorative Richtung vor. Flächen, welche in den nördlichen und mittleren Landſchaften Anlaß zu figürlichen Darſtellungen bieten, werden mit zierlichen muſiviſchen Muſtern ausgefüllt, z. B. die Brüſtungen der Kanzeln. Selbſt wenn der Steinmeißel zur Anwendung kommt, ſchafft er mit größerer Vorliebe und namentlich mit größerem Erfolge ornamentale Werke z. B. gewundene, wie gedrechſelte Säulen. Die römiſchen marmorarii ſetzen ihre Arbeit ununterbrochen fort. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts bis tief in das 14. entwickelt eine Künſtlergruppe, die wir als zu einer Familie gehörig anſehen und nach Cosmas, einem Gliede derſelben, Cosmaten nennen, in der Errichtung und muſiviſchen Schmückung von Kanzeln, Biſchofsthronen, Schranken, Kandelabern, in Wandbekleidungen und Kloſterhofanlagen (S. Paul bei Rom und Lateran) eine umfaſſende Thätigkeit. Sie verpflanzen dieſelbe nach Unteritalien, wo byzantiniſche und arabiſche Einflüße die Empfänglichkeit für reiche farbige Flächendecoration geſteigert hatten. An und für ſich erſcheinen dieſe decorativen Arbeiten (Kanzeln in Salerno und Ravello, Wandbekleidung in der Capella palatina zu Palermo) überaus reizend und bekunden einen gereiften Formenſinn. In der Entwickelungsgeſchichte der italieniſchen Kunſt ſpielen ſie aber eine viel geringere Rolle als die Steinſculpturen in der Lombardei und Toscana, mögen auch die älteſten uns erhaltenen Proben hier eine faſt barbariſche Ungeſchicklichkeit der Formenbildung offenbaren. Trotzdem fehlt nur wenigen Künſtlern ein ſtolzes Selbſtbewußtſein. Sie lieben es, ihre Namen inſchriftlich auf ihren Werken zu verewigen und ihre Tüchtigkeit zu rühmen. Unter den lombardiſchen Sculpturen des 12. Jahrhunderts ragen jene von Parma (Portalſculpturen am Baptiſterium) und Verona (Taufbecken in S. Giovanni in Fonte) hervor. Sie lehnen ſich zum Theil an die altchriſtliche Tradition an. Das Relief im Dom von Parma, das Fragment eines größeren Werkes (No. 108, 4) von *Benedetto Antelami* gemeißelt, zeigt noch die Figuren der Ecclesia und Synagoge, beide in kleinerem Maßſtabe, jene durch Kelch und Fahne, dieſe durch die hohenprieſterliche Tracht und zerbrochene Fahne charakteriſirt. Auch bei den Reliefbildern in Verona möchte man an ältere Vorbilder denken; überwiegend bleibt doch der Eindruck eines noch wenig erfolgreichen Kampfes der ungeſchulten

Hand mit den Naturanregungen, welche das Auge empfing. In Toscana ſind außer zahlreichen Portalſculpturen (beſonders in Piſtoja, außerdem in Piſa, No. **108**, 3) namentlich die an den Kanzeln angebrachten Reliefs (S. Leonardo in Florenz, No. **108**, 5, Volterra, Groppoli, Piſtoja) bemerkenswerth. Die Wiederholung derſelben Motive lenkte allmählich die Aufmerkſamkeit vom Inhalte auf die Formen und ließ in der Ausbildung und der geſteigerten Lebendigkeit der letzteren das Ziel der künſtleriſchen Arbeit errathen. Auch der Bronzeguß fand hier, z. B. in Piſa (No. **108**, 2), Pflege und lieferte beſſere Früchte als in der Lombardei. Von Piſa wanderten ſogar Bronzekünſtler (Bonannus) nach Sicilien. Von großem hiſtoriſchen Werthe wären die Reliefs der Verkündigung, Geburt Chriſti und Anbetung der h. drei Könige (No. **108**, 1), welche aus einer alten Kirche in Ponte allo Spino bei Siena in den Dom übertragen wurden, wenn ſich die Zeit ihrer Entſtehung genauer beſtimmen ließe. Denn denſelben liegt offenbar eine Kenntniß der antiken Kunſt, insbeſondere etruskiſcher Grabkiſten zu Grunde. Da ſie ſich aber chronologiſch nicht einordnen laſſen, ſo können ſie nicht als die unmittelbare Vorſtufe für die im dreizehnten Jahrhunderte auftretende Richtung gelten, welche in verſchiedener Weiſe ſich von antiken Sculpturen die Muſter holt. An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiſer Friedrich II., deſſen Bauliebe eine Reihe leider jetzt völlig verfallener Schlöſſer in Caſtel del Monte, Andria, Foggia, Capua u. a. den Urſprung verdankt, fand auch die Sculptur eine weitere Pflege, die antike Kunſt, von welcher Süditalien mannigfache Reſte beſaß, wieder Beachtung. Den Beweis liefern die in Meſſina und Brindiſi geſchlagenen Goldmünzen, die ſogenannten Auguſtalen, und die Reſte des plaſtiſchen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 die Marmorpforte des befeſtigten Capua bedachte. Ein anderes Beiſpiel dieſer ſüditaliſchen Plaſtik bietet der Porträtkopf aus Ravello bei Amalfi (No. **110**, 5), gewöhnlich als das Bildniß der Sigilgaita Rufolo bezeichnet und auf dem Thürbogen (ob auch ſchon urſprünglich, iſt zweifelhaft) der 1272 errichteten Kanzel aufgeſtellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung iſt bei der Sigilgaita, wie bei dem anderen verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Muſeum beſonders zu achten.

Eine zweite Stätte antikiſirender Kunſtrichtung im dreizehnten Jahrhunderte finden wir in Piſa. Hier iſt es eine beſtimmte Perſönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Sculpturen unmittelbar befruchtend wirkte: *Niccolò Piſano*. Ueber ſeine Lebensſchickſale, ſeine künſtleriſche Erziehung ſind wir nicht näher unterrichtet. Feſt ſteht, daß die Vorbilder, die Niccolò Piſano vor Augen hatte,

in Piſa ſelbſt vorhanden waren und hier von ihm ſtudirt wurden: etruskiſche Aſchenkiſten, ein Sarkophag mit Darſtellungen der Hippolytosſage, eine bacchiſche Marmorvaſe. Das erſte und berühmteſte Werk Niccolò's iſt die Kanzel im Baptiſterium zu Piſa (No. **109**, 1). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüſtung mit fünf Reliefbildern: Geburt Chriſti (No. **109**, 2), Anbetung der Könige (No. **109**, 3), Darſtellung im Tempel, Kreuzigung und jüngſtes Gericht geſchmückt iſt. Der Gegenſtand brachte es mit ſich, daß auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrgenommen werden. Deſto ſtärker treten ſie uns auf den drei erſten Feldern entgegen. Der Künſtler hat einzelne Geſtalten von antiken Reliefs, ohne ſich um ihre urſprüngliche Bedeutung zu kümmern, ganz herübergenommen, für Kopfbildung, Körperhaltung ſich unmittelbar die Vorbilder bei verſchiedenen antiken Werken geholt. An der Geſtalt und dem Kopfe der Madonna in der Verkündigung und Geburt, in der Kopftracht der Madonna (ſie iſt nach dem Phaedraſarkophag im Campo ſanto zu Piſa gearbeitet) und in den Pferdeköpfen im Relief der Anbetung, wird dieſes Verhältniß deutlich ſichtbar. Als das zweite Hauptwerk des Meiſters gilt die Kanzel im Dome zu Siena, im Aufbaue und in dem plaſtiſchen Schmucke der Kanzel im Piſaner Baptiſterium verwandt. Sie wurde ihm 1265 in Auftrag gegeben und mit Hilfe ſeiner Schüler Arnolfo und Lapo vollendet (No. **110**, 1). Dieſe Mitwirkung fremder Hände erklärt theilweiſe den Rücktritt von der antiken Richtung. Dieſer wurde aber auch dadurch bedingt, daß die Antike nicht die allgemeine und ſichere Grundlage der Künſtlerbildung war. Vereinzelte Werke, deren ſchöne Formen ſein perſönliches Gefallen erregten, wurden von Niccolò nachgeahmt. Sobald ſeine Perſönlichkeit in den Hintergrund trat, verlor auch die Antike wieder ihren Einfluß und kam das maleriſche Element, die Häufung der Gruppen, die ſchärfere Individualiſirung und ſtärkere Bewegung der Geſtalten mehr zu ihrem Rechte. Niccolò's Stil klingt noch in dem Relief der Kreuzabnahme am Dome zu Lucca (No. **108**, 6) an; ebenſo zeigt die Madonna in einer Niſche über dem Sarkophage des Cardinals von Braye in S. Domenico zu Orvieto, ein Werk des berühmten Architekten *Arnolfo di Cambio* († 1310), Verwandtſchaft mit den Typen Niccolò's (No. **109**, 4), ähnlich wie die Arbeiten des Dominikanermönches *Fra Guglielmo* an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas in Piſtoja und an dem gemeinſam mit Niccolò gemeißelten Sarkophage des h. Dominicus in Bologna. Aber ſchon Niccolò's Sohn, *Giovanni Piſano* († nach 1328), betont den energiſchen Ausdruck und das kraftbewegte Leben in ſeinen Geſtalten faſt ausſchließlich, ſelbſt auf Koſten der formellen Schönheit. Die Ueberreſte der Kanzel im Piſaner Dome: die gekrönte

Figur der Stadt Piſa über den Statuen der Cardinaltugenden (No. **108**, 7) und das Relief der Geburt Chriſti (No. **110**, 2) verſinnlichen ſeinen Stil. Das hervorragendſte Werk zwar nicht Giovanni's, aber jedenfalls einer Künſtlergruppe, die ſeiner Richtung nahe ſtand und dieſelbe noch weiterührte, ſind die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Faſſade von Orvieto bedecken (No. **110**, 3 u. No. **111**, 1). Natürlich erſcheint die Stellung des ſchlafenden Adam, verſtändlich der ganze Vorgang; in den Auferſtehenden des jüngſten Tages bemerkt man den Fleiß, mit welchem die nackten Körper wiedergegeben und die mannigfachen Empfindungen des Schreckens, der Freude geſchildert werden. Noch weitere Fortſchritte macht unter Giotto's bahnbrechendem Einfluße die toskaniſche Plaſtik durch *Andrea Piſano* (den Sohn des Ugolino Nini, c. 1270—1348), in deſſen Bronzereliefs an der Thüre des Florentiner Baptiſteriums (No. **109**, 5), die knappe, geſchloſſene Form der Compoſition, die Kunſt in wenigen Figuren das Weſentliche der ganzen Scene zu verkörpern und die Gruppen geſchickt in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdient. Wie auch bei Künſtlern mäßiger Begabung allmählich der Sinn für das Anmuthige erſtarkte, zeigt die Madonnenſtatue des *Nino Piſano*, eines Sohnes des Andrea (No. **110**, 4). Ein anderes Beiſpiel toskaniſcher Plaſtik im vierzehnten Jahrhundert bietet das kleine Marmorrelief aus Siena, welches *Agoſtino di Giovanni* († 1350) gearbeitet hatte (No. **110**, 6). Nicht ſicher geſtellt iſt der Name des Meiſters, welcher die Gruppe an der Ecke des Dogenpalaſtes in Venedig (No. **111**, 6) gemeißelt hat. Gewöhnlich wird Filippo Calendario, dem man auch den Bau des Palaſtes zuſchreibt, genannt. Jedenfalls wird durch die Sculpturen an den Säulenkapitälen des Dogenpalaſtes der Beweis geliefert, daß der Aufſchwung der Plaſtik gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts über ganz Italien ſich erſtreckte. Für Florenz beſtätigen die aufſteigende Linie der Kunſt die Reliefs an der Loggia de' Lanzi (No. **111**, 5) und die Reliefs, welche die Portale des Florentiner Domes einfaſſen (No. **111**, 2—4). In dem freien Linienſchwunge des Rankengeflechtes kündigt ſich bereits der neue Stil, der im folgenden Zeitalter zur Herrſchaft gelangt, unmittelbar an.

Der Entwickelung der toskaniſchen Sculptur im vierzehnten Jahrhundert geht die ſtetige Ausbildung der Malerei zur Seite. Beide Künſte greifen vielfach in einander und üben wechſelſeitigen Einfluß. Während am Ende des Jahrhunderts die Sculptur die Rolle des Führers übernimmt, ſteht am Anfange deſſelben die Malerei entſchieden an der Spitze und drückt auch der gleichzeitigen Sculptur (Giovanni Piſano) ihr Gepräge auf. Dieſe hervorragende Stellung dankt die Malerei der epochemachenden Thätigkeit *Giotto's*,

des älteſten Künſtlers Italiens, an deſſen Namen ſich wahrer Weltruhm knüpft. Die Nachrichten, die wir über den Zuſtand der Malerei in Toscana vor ſeiner Zeit beſitzen (ein Maler, Giorgio Vaſari aus Arezzo, ſchrieb um die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts Biographien der berühmteſten Künſtler, die noch heutzutage die Hauptquelle unſerer Kunde bilden), lehren uns als Giotto's Vorgänger und Lehrer *Giovanni Cimabue* (1240? bis c. 1302) kennen. Cimabue war der erſte Maler, welcher die mechaniſche, handwerksmäßig geübte Weiſe, gewöhnlich, aber grundlos, byzantiniſche oder griechiſche Manier genannt, lockerte und, wenn er auch mit der Tradition nicht vollſtändig brach, durch ein heller geſtimmtes Colorit ſowie in ſeinen Wandbildern durch eine freiere Anordnung der Gruppen ſeinen Werken einen höheren Grad von Lebendigkeit verlieh. Außer der Madonna in S. Maria novella, auf Holz gemalt (No. **196**, 1), zählen die leider halbzerſtörten Wandgemälde in der Oberkirche zu Aſſiſi zu Cimabue's berühmteſten und ſicherſten Werken.

Die volle Befreiung von den Feſſeln der älteren Kunſtübung bewirkte *Giotto di Bondone* (c. 1266—1337), der zu der Rolle als Führer der Kunſt ſeines Jahrhunderts auch durch den äußeren Umſtand befähigt war, daß er beinahe ganz Italien von Padua bis Neapel durchwanderte und überall durch ſeine Werke die neue Lehre predigte. Giotto ſchildert die Ereigniſſe der Bibel und der Legende, wie ſie ſich in ſeinem Geiſte wiederſpiegeln. Sie gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir ſehen nicht bloß die äußeren Bewegungen der handelnden Perſonen, ſondern auch die Beweggründe derſelben. Die Seelenſtimmung, der Charakter kommen zu deutlichem Ausdrucke. Giotto gebietet nicht über eine große Mannigfaltigkeit von Geſtalten, ſeine Naturbeobachtung umfaßt keinen weiten Kreis. Er wiederholt ſich in den Köpfen, zeichnet die Gewänder meiſtens nach einer immer wiederkehrenden Regel, beſitzt für die Darſtellung von Thieren, Bäumen, für die landſchaftlichen Hintergründe noch kein offenes Auge. Selten kann man ſeinen Geſtalten Anmuth und Schönheit zuſprechen. Darür glauben wir aber an ihr Thun und Treiben, und ſind überzeugt, daß ſie mit ganzer Seele bei der Handlung ſind und durch ihre Bewegungen, ihre Action treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunſt zu erzählen wurde durch Giotto erſt wieder zum Leben erweckt. So erklärt ſich ſein Einfluß auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumſinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut anzuordnen, ſowie einen größeren Bilderkreis zu gliedern und mit der architektoniſchen Umgebung in Einklang zu bringen verſtand. Die Wandmalerei, welche überhaupt in Italien bis zum Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts eine weit

größere Bedeutung beſitzt als die Tafelmalerei, muß als architektoniſcher Schmuck aufgefaßt werden, und wie ſie äußerlich mit der Architektur zuſammenhängt, ſo unterwirft ſie ſich auch in Bezug auf Anordnung und Gruppirung architektoniſchen Geſetzen. Sie läßt in der Compoſition die Linien der architektoniſchen Einrahmung anklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Uebereinſtimmung der entſprechenden Flächentheile aufrecht. In allen dieſen Dingen wurde Giotto ein fruchtbares Muſter. Der Umſtand, daß er auch als Baumeiſter thätig war, für Bildhauer die Reliefs am Campanile des Florentiner Domes entwarf, förderte nicht wenig ſeine perſönliche Entwickelung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenſtände der Darſtellung. Die Legende des h. Franciscus von Aſſiſi feſſelte die Phantaſie des italieniſchen Volkes mindeſtens in gleichem Maße wie die bibliſchen Geſchichten und wurde im vierzehnten Jahrhundert mir Vorliebe auch von Malern geſchildert. Hier gab es aber keine künſtleriſche Ueberlieferung, welche mechaniſch wiederholt werden konnte, die Maler mußten vielmehr ihre Erfindungskraft anſtrengen, die Scenen ſelbſtändig verkörpern. An den Bildern aus dem Leben des h. Franciscus erprobte ſich auch Giotto's Kunſt; in Aſſiſi, wo er ſeine Laufbahn begann, haben wir die Geburtſtätte auch ſeines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde, zu begrüßen. Außer Aſſiſi waren namentlich Padua und Florenz Hauptſtätten ſeiner Wirkſamkeit. Die kleine Kapelle dell' Arena in Padua ſchmückte er (wahrſcheinlich um das Jahr 1306) mit 38 Wandbildern, in welchen er das Leben der Maria erzählte. Die Proben aus dieſem Bilderkreiſe (No. **195**, 2, 3) zeigen, wie deutlich Giotto den Antheil jeder Perſon an der Handlung unterſcheidet, und wie ſicher er die inneren Bewegungen derſelben zeichnet, ſo die kummervolle Stimmung Joachims und die mannigfachen Affecte der Umſtehenden bei der Auferweckung des Lazarus. In den Kapellen Bardi und Peruzzi in S. Croce in Florenz ſchilderte Giotto das Leben des h. Franciscus und Johannes des Täufers. Der Tanz der Herodias bei dem Geigenſpiele eines anmuthigen Jünglings (No. **195**, 1) iſt dem Bildercyclus der Peruzzikapelle entlehnt.

Unter den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Giotto's (Taddeo und deſſen Sohn Angelo Gaddi, Maſo di Banco, Giotto di Stefano oder Giottino, Bernardo Daddi u. a.) ragt *Andrea di Cione*, gewöhnlich *Orcagna* genannt (1308?—1368) hervor, der auch als Bildhauer thätig war und als Hauptwerk der Wandmalerei das jüngſte Gericht, die Hölle und das Paradies in der Capella Strozzi in S. Maria novella, vielleicht mit Beihilfe ſeines Bruders Nardo (Lionardo), ſchuf. Die Mittelgruppe aus dem Paradieſe (No. **196**, 3) liefert den Beweis, daß Orcagna auch nach der Seite der

würdevollen und anmuthigen Schilderung die anderen Giottiſten weit überragt. Zu den ſpäteren Vertretern der Richtung Giotto's gehört noch *Spinello Aretino* (1333?—1410), der in S. Miniato bei Florenz, im Campo Santo zu Piſa und im Rathhaus in Siena malte und in ſeinen Fresken als ein wirklich lebendiger Erzähler und Charakterzeichner, wenn auch mit geringem Verſtändniß der Körperformen, ſich kund gibt. Die aus dem Kreiſe ſeiner Wandgemälde in S. Miniato herausgeholte Begräbnißſcene (No. **197**, 4) lehrt uns einen überaus beliebten Gegenſtand der Darſtellung im 14. und 15. Jahrhundert kennen und zeigt, in welchem Grade Spinello den Schmerz und die Trauer abzuſtufen fähig war.

Bei dem hohen Einfluß, welchen die beiden Orden der Franciskaner und Dominikaner auf die Kunſtthätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht Wunder nehmen, daß auch die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreiſe unter den Malern Eingang fanden, zumal dieſelben mit der allgemeinen Richtung der Phantaſie zuſammenſtimmten. Schon Dante's göttliche Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schoße des Franciskanerordens hervorgingen, ſpielt die Allegorie eine bedeutende Rolle. Sie athmet hier einen poetiſchen Schwung, während den allegoriſchen Vorſtellungen, welche der Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element ſich ſtärker beimiſcht. Bereits Giotto hatte in der Unterkirche zu Aſſiſi die Ordensgelübde der Keuſchheit, Armuth und des Gehorſams in allegoriſchen Schilderungen verherrlicht. Eine noch breitere aber zugleich trockenere allegoriſche Darſtellung, nach den Lehren des heiligen Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, befindet ſich in der ſogenannten Spaniſchen Kapelle im Kreuzgange des Kloſters S. Maria Novella zu Florenz. Das große Wandbild an der Oſtſeite der Kapelle zeigt uns zunächſt (No. **198**, 3) Papſt und Kaiſer mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde von Hunden (domini canes) bewacht. Die Predigt und die Bekehrung, die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchſe) iſt der Gegenſtand der Schilderung auf der rechten unteren Hälfte des Bildes, während darüber (No. **197**, 3) die im Frieden der Kirche lebende Menſchheit den fröhlichen Reigen anſtimmt. Sie hat die Verſuchungen der weltlichen Luſt und der Sünde (durch die geigeſpielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schoßhunde angedeutet) überwunden, dem beſchaulichen Leben, durch den nachdenkenden Mann ſymboliſirt, ſich gewidmet und ſchreitet auf dem Wege nach dem Paradieſe. Auf der Weſtwand der Kapelle ſind die freien Künſte und chriſtlichen Tugenden durch geſchichtliche Vertreter und allegoriſche Figuren zur Anſchauung gebracht. Das Fragment (No. **198**, 2) zeigt uns die Aſtronomie mit Ptolemäus

die Muſik mit Tubalkain, die Dialektik mit Ariſtoteles. Die Frage nach den Malern dieſer Bilder kann nicht mit Beſtimmtheit beantwortet werden.

Ein ungleich anziehenderes allegoriſches Bild gewährt der Triumph des Todes im Campo Santo zu Piſa. Zahlreiche Maler hatten hier ſeit 1370 die Wände mit bibliſchen Geſchichten und legendariſchen Erzählungen geſchmückt, das ganze Werk ſollte aber erſt im funfzehnten Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli den Abſchluß empfangen. Unter den älteren Wandbildern des Campo Santo ragt der Triumph des Todes (No. **198**, 1) nach Inhalt und künſtleriſcher Form mächtig hervor. Die Gegenſätze weltlicher Luſt und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreiſe fröhlichen Genuſſes, ſeine dämoniſche Gewalt werden in dem Bilde verſinnlicht. Der heiteren Geſellſchaft, die ſich im Vordergrunde rechts bei Saitenſpiel ergötzt, naht plötzlich der Senſenmann. Was ihr bevorſteht, zeigt die Gruppe in der Mitte, wo über die Todten Gericht gehalten wird. Nur über die Glücklichen, Lebensluſtigen übt der Tod ſeine Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn ungehört. Links im Vordergrunde ſtößt eine glänzende Reiterſchaar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erſchrocken wendet ſie ſich ab, während die Einſiedler, die Vertreter des beſchaulichen Lebens, ruhig und unbeſorgt über ihr Schickſal friedlich ihren Beſchäftigungen nachgehen. Der Kampf zwiſchen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgeſchiedenen in den Lüften ſchließt die Scene ab. Als Schöpfer des Werkes wurde gewöhnlich Orcagna geprieſen. Daß ihm das Werk nicht zugewieſen werden kann, ſteht feſt; ob ſein Urheber in der ſieneſer Schule (Pietro Lorenzetti) oder in der florentiner (Bernardo Daddi) zu ſuchen ſei, iſt noch ſtreitig. Die beiden Schulen, anfangs getrennt, berühren ſich in der ſpäteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts enge und vielfach und machen in manchen Fällen die Entſcheidung ſchwierig, zumal in den großen Wandgemälden die Eigenthümlichkeit der Maler, ihre Handſchrift, wie man zu ſagen pflegt, nicht ſo deutlich auftritt, wie in den ſpäteren Tafelbildern.

An der Spitze der altſieneſer Schule ſteht *Duccio di Buoninſegna*, ein jüngerer Zeitgenoſſe Cimabue's, von 1282—1339 thätig. Sein Hauptwerk war der Altar für den Dom zu Siena (1308—1311), welcher jetzt zerſtückelt an verſchiedenen Stellen im Dom bewahrt wird. Ihm iſt das Madonnenbild (No. **195**, 4) entlehnt, an welchem insbeſondere die über die Brüſtung des Thrones lauſchenden Engel den Sinn für freiere Anmuth verrathen. Die feinere Betonung der Geberden und des Ausdruckes zeigen auch die Tafeln der Rückſeite des Altars, welche in 26 Scenen die Paſſionsgeſchichte und

außerdem auf kleineren Tafeln Chriſti Kindheit und das Leben der Maria (No. **195**, 5) ſchildern. In der eigentlichen Erzählungskunſt ſteht Duccio hinter den Florentinern zurück, ebenſo wie der ſieneſiſche Zeitgenoſſe Giotto's, der von Petrarca gerühmte *Simone Martini* († 1344 in Avignon), deſſen Thätigkeit ſich bis nach Neapel erſtreckte. Aus Simone's großem Wandgemälde im Rathhauſe des Palazzo pubblico in Siena, welches die Madonna unter einem Baldachin, von Heiligen und Engeln umgeben, — eine ſog. Majestas — darſtellt, heben wir die Mittelgruppe (No. **196**, 2) hervor. Sie zeigt in Formen und Ausdruck, verglichen mit Duccio's Geſtalten, den raſchen Fortſchritt der Schule. Des Gegenſtandes halber erregt das Porträtbild eines Feldherrn, des Siegers von Montemaſſi und Saſſoforte, Guidoriccio Fogliani, (No. **197**, 2) unſere Aufmerkſamkeit. Wie ſtark die politiſchen Dinge die Phantaſie der Sieneſer feſſeln, erſieht man daraus, daß die Allegorie, in Florenz zur Erläuterung religiöſer Begriffe verwendet, hier auf die Schilderung des politiſchen Lebens übertragen wurde. Im Palazzo pubblico erläuterte *Ambrogio Lorenzetti*, von 1323—1345 thätig und mit ſeinem Bruder *Pietro* den beſten Malern Siena's beigezählt, in großen Wandbildern das gute und ſchlechte Weltregiment. Die Stadt Siena, durch einen greiſen Herrſcher mit Scepter und dem Stadtſchild ſymboliſirt, erſcheint auf dem einen Bilde (No. **197**, 1) in Begleitung der Tugenden, welche dem geſitteten Leben vorſtehen ſollen. Gefangene werden rechts vorgeführt, links ſchreiten die ſtädtiſchen Bürger, mit einer Schnur in den Händen, die von der Geſtalt der Concordia feſtgehalten wird und bis zur Perſonification der Stadt Siena reicht. Ueber der Figur der Concordia (Kopf No. **196**, 6) thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austheilen, über der Juſtitia ſchwebt die Weisheit. Von dieſer geht das Band aus, welches die guten Bürger Siena's vereinigt. Mit der Erfindung der ſchwerfälligen, durch Verſe deutlich gemachten Allegorie hatte der Künſtler nichts zu thun; ſeine Meiſtergeſtalt bewährte er in den Einzelgeſtalten der durch Ebenmaß, Anmuth und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbeſondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Die Fragmente einer Kreuzigung (No. **196**, 4 u. 5) mit überlebensgroßen Figuren im Seminario (früher Kloſter S. Francesco) in Siena entſtammen gleichfalls den Händen Ambrogio's und weiſen auf den Einfluß Giotto's auch in der Sieneſer Schule hin. Wie lange ſich die überlieferte Richtung in Siena erhielt, offenbart das Wandgemälde des *Taddeo Bartoli* in der Kapelle des Palazzo pubblico, welcher 1407 das Leben Mariae (die Himmelfahrt, oder die Aufnahme Maria's in den Himmel durch Chriſtus, No. **199**, 3) weſentlich in der alten Weiſe ſchilderte.

Die Detailforſchung weiſt das Daſein zahlreicher Künſtlergruppen neben den beiden Hauptſchulen von Florenz und Toscana in mannigfachen italieniſchen Landſchaften nach, welche, wie z. B. die altumbriſche Schule, auch einzelne eigenthümliche Züge beſitzen. Von beſonderer Tüchtigkeit erſcheinen zwei Künſtler Oberitalien: *Altichiero da Zevio* und *Jacopo Avanzi*, von deren Thätigkeit in Verona und Padua berichtet wird. Dem großen Kreuzigungsbilde in einer Kapelle der Antoniuskirche in Padua iſt die Gruppe der würfelnden Soldaten (No. **199**, 1) entlehnt. Aus dem Kreiſe der Wandgemälde, welche die Georgskapelle bei S. Antonio ſchmücken, iſt als Probe die Befreiung des auf das Rad geflochtenen h. Georg durch Engel (No. **199**, 2) ausgewählt. Beide Künſtler arbeiteten in Padua gemeinſam in den ſiebziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts und ſtreifen im Verſtändniß der Bewegungen, des Ausdruckes und in der Kunſt lebendiger Schilderung nahe an Giotto.

Eine eigenthümliche Mittelſtellung zwiſchen alter und neuer Zeit nimmt der Maler *Fra Giovanni Angelico da Fieſole* (1387—1455) ein. Sein Leben reicht bis über die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts; ſeine Werke beſitzen Eigenſchaften, welche die Bewunderung der Zeitgenoſſen erregten; ſie drücken aber Empfindungen aus und offenbaren eine Begeiſterung für religiöſe Ideale, die wir als die Lebensluft des Mittelalters aufzufaſſen gewohnt ſind. Auch iſt ihnen das Streben nach formeller Durchbildung und Beherrſchung der äußeren menſchlichen Natur, wodurch ſich die Kunſt des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet, ziemlich fremd geblieben. Vor allem verkörpert aber Giovanni's Perſönlichkeit das Bild eines kunſtliebenden Kloſterbruders ſo rein und vollkommen, daß er auch in dieſer Beziehung der mittelalterlichen Welt näher ſteht, als dem Reiche der Renaiſſance. Fra Giovanni, mit dem weltlichen Namen Guido, hatte wahrſcheinlich ſchon vor ſeinem Eintritt in den Dominikanerorden (1407) Kunſtunterricht empfangen. Aus der Zeit ſeines Aufenthaltes in den Klöſtern zu Cortona und Fieſole haben ſich keine belangreichen Spuren ſeiner Thätigkeit erhalten. In ſeiner ganzen Größe und Eigenthümlichkeit tritt er uns erſt ſeit ſeiner Ueberſiedlung nach Florenz in das Kloſter S. Marco (1436) entgegen, wo er Zellen, Kreuzgang und Kapitelſaal unermüdlich mit Wandgemälden ſchmückte, Ueber dem Eingange zur Kloſterherberge malte er Chriſtus als Pilger von zwei Kloſterbrüdern begrüßt (No. **199**, 4). Im Kapitelſaale ſchildert er in einem umfangreichen Bilde Chriſtus am Kreuze von ſeiner Mutter und zahlreichen Heiligen beweint. Eine Gruppe aus dieſem Gemälde, in welcher namentlich der ſchluchzende h. Damian Beachtung verdient, iſt in No. **199**, 5 wiedergegeben. Die Zellenbilder ſind theils der Leidens-

geſchichte, theils dem Leben Mariä gewidmet. Seine letzten Jahre brachte er vom Papſte Eugenius IV. berufen in Rom zu, wo eine Kapelle im Vatican ſein reifſtes Werk, Scenen aus dem Leben des h. Laurentius (No. **199**, 6) und Stephanus, birgt. Zahlreiche Tafelbilder (u. a. Krönung Mariä, jüngſtes Gericht) haben ſich von Fra Angelico erhalten. An dieſen zeigt die Technik noch vielfach die alten, enge begrenzten Mittel; von trefflicher Durchführung ſind dagegen die Wandbilder. Schon im vierzehnten Jahrhundert hatte man die Malerei auf naſſem Kalkbewurfe (al fresco) immer mehr ausgebildet. Bei Fra Angelico erſcheint die Frescomalerei bereits auf einer Stufe, der nur wenig zur Vollendung mangelt, und dieſes wenige wird nicht durch beſſere Farbenbereitung und Miſchung, ſondern durch gründlichere Zeichnung, richtigere Perſpektive, plaſtiſchere Formengebung erzielt.

---

2. Die italienische Renaissancearchitektur.

a. Die Frührenaiſſance.

Der großartige Umſchwung im italieniſchen Leben, mit dem Namen der Renaiſſance gemeinhin bezeichnet, bricht ſich im Kreiſe der bildenden Künſte ſeit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts bereits Bahn. Das Grenzgebiet zwiſchen Architektur und Plaſtik, die decorative Kunſt, wird von demſelben am früheſten und ſtärkſten berührt. Hier kamen die Studien nach der antik-römiſchen Architektur zuerſt zur Geltung, hier konnte ſich auch die Perſönlichkeit der Künſtler, in dem äußeren Auftreten noch vielfach gebunden, am freieſten entfalten. Auf die reiche Bewegung in der Architektur übt der Ruhmesſinn der Zeitgenoſſen, ein Hauptbeſtandtheil der Renaiſſancebildung, günſtigſten Einfluß. Er fand in der Bauliebe, in der Errichtung von architektoniſchen und plaſtiſchen Denkmälern den lauteſten Ausdruck. Ein ſtarkes Selbſtbewußtſein, die Ueberzeugung, daß eine neue, glänzende Kunſtperiode beginne, ſpricht ſich in den Ausſprüchen der Baumeiſter, z. B. des großen Theoretikers *Leo Battiſta Alberti* (c. 1404—1472), offen aus. Das klaſſiſche, insbeſondere das römiſche Alterthum, als Heroenzeitalter verehrt, wurde zum Muſter erhoben. Doch regten die Einzelglieder die Bauphantaſie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquariſche Studium ward nicht allein von Gelehrten, ſondern auch von Künſtlern eifrig gepflegt; die Aufnahme der Ruinen von Rom beſchäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis Raffael und Antonio da Sangallo. Die Baupraxis entlehnte aber

zunächſt von einzelnen Geſimſen, Kapitälen, Pilaſtern, Wandfüllungen die brauchbaren Muſter. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläſte, verlangten ein ſelbſtändiges Vorgehen der Architekten und ſchränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Decoration ein. Nicht minder wichtig als dieſe Durchdringung des Details durch antike Elemente erſcheint die der Antike abgelauſchte Reinheit und Schönheit der Maßverhältniſſe. Auf der Harmonie der Maße, auf den ſchönen Contraſten beruht eine weſentliche Wirkung der Renaiſſancebauten; durch die Betonung des Rhythmus der Verhältniſſe, die feine Abſtufung der einzelnen Theile, das Gleichgewicht derſelben zeichnen ſie ſich insbeſondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künſtleriſchen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaiſſancearchitektur. Proben von Einzelgliedern, zunächſt von Pilaſtern und Säulenkapitälen, bietet der Bogen No. **97**, 3—6 und No. **159**, 6, 7. Das korinthiſche einblättrige Kapitäl bildet den Ausgangspunkt, von welchem in ſelbſtändiger Weiſe, zierlich, aber wenig organiſch, das Motiv weitergeführt wird. Gurt- und Kranzgeſimſe ſind gleichfalls auf dem Bogen No. **97** reproducirt. Während bei den erſteren, z. B. No. **97**, 11, auch die antike Plaſtik als unmittelbares Muſter benützt wird, bemerkt man bei der Conſtruction der Kranzgeſimſe zunächſt ein Schwanken, ob es als Abſchluß des oberſten Stockwerkes oder des ganzen Baues gedacht werden ſoll, bis die letztere Anſicht unbedingt ſiegt. Als das glänzendſte Beiſpiel eines Kranzgeſimſes aus der Renaiſſanceperiode gilt außer jenem am Palaſte Strozzi in Florenz von Cronaca (No. **98**, 6) das von Michelangelo für den Palaſt Farneſe in Rom entworfene (No. **97**, 1). Wie Säulen und Pfeiler gruppirt, durch Bogen verbunden und dekorirt werden, lehrt das Beiſpiel aus dem Dogenpalaſte zu Venedig No. **97**, 2. Die Behandlung der Pilaſter als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern iſt beſonders charakteriſtiſch. Die inneren Füllungen mit Rankenwerk zu ſchmücken (No. **161**, 3. 4), verſtanden die Meiſter der Renaiſſance am beſten. Es hält nicht ſchwer, wenn man den Schwung der Linien, den feinen Fluß derſelben, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie ſie ſich ineinander verflechten und dennoch ſtetig weiter entwickeln, genau verfolgt, den Charakter der Renaiſſance nach dieſer Seite ſicher zu erfaſſen. Dagegen kann aus bloßen Nachbildungen die andere Seite der Renaiſſancearchitektur, die hoch geſteigerte Kunſt harmoniſcher Verhältniſſe und ſchöner Maße kaum verſtanden werden. Der Anblick der Originalwerke gibt erſt den Schlüſſel zu vollkommenem Verſtändniß.

Bahnbrechend wirkte der Florentiner Baumeiſter *Filippo Brunellesco* (1377—1446), gleich Giotto nicht anſehnlich von Geſtalt,

aber von mächtigem Geiſte, in vielen Wiſſenſchaften und Künſten zu Hauſe, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantaſie auch in techniſcher Hinſicht ein Meiſter. Bei dem Hauptwerke ſeines Lebens, der Florentiner Domkuppel (No. **99**, 1), war er allerdings an den älteren Bau gebunden, immerhin bleibt die Gliederung der Kuppel in den Cylinder oder Tambour, die polygone Schale und die Laterne ſein Verdienſt. Die kleine Kapelle der Familie Pazzi im Kloſterhofe von S. Croce (No. **99**, 4) offenbart die reinen Renaiſſanceformen. Eine Vorhalle, von ſechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, welches in Form eines griechiſchen Kreuzes entworfen iſt und wo eine flache Rundkuppel auf zwei Seitenbogen ruht. Sowohl dieſes letztere Motiv, wie die Decoration der Gewölbe mit glaſirten Kaſſetten (No. **159**, 5) fand eifrige Nachahmung. Die Pazzikapelle zeigt, wie frühe und wie ſtark das Ideal des Centralbaues in der Renaiſſanceperiode auftrat. Brunellesco gab dieſer Lieblingsform noch einmal in der angefangenen Kirche degli Angeli (No. **99**, 6), einem achtſeitigen Kuppelraum mit Kapellen und Niſchen in der Außenmauer, Ausdruck. In der Kirche S. Lorenzo (No. **105**, 3) ging er dagegen auf den Baſilikentypus zurück. Doch gab er den Einzelgliedern mit bewußter Abſicht einen antiken Charakter, ſetzte auf die Säulen die ihnen zugehörigen Gebälkſtücke und führte auch außen am Oberſchiff das römiſche Gebälke durch. Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht ſo reich, wie im Kreiſe der Palaſtarchitektur. In der Zeit von 1450—1478 wurden hier nicht weniger als dreißig Paläſte errichtet. Die Baumeiſter hatten nicht immer freie Hand. Das traditionelle toskaniſche Steinhaus, wehrhaft und trotzig in ſeinem Weſen, nach außen ſo abgeſchloſſen wie möglich, ließ ſich nicht gleich beſeitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderſeite roh behauenen Quadern (Ruſtica), bei der Abſtufung der Stockwerke als wichtigſter Gliederung, bei der ſtarken Betonung der feſten Mauertheile, ſo daß im Erdgeſchoſſe die Thür- und Fenſteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken die im Halbkreiſe geſchloſſenen Fenſter in weiten Abſtänden angeordnet werden. An die Stelle der Zinnen tritt das Kranzgeſims, doch hat ſich auch das weit vorſpringende Sparrendach erhalten. Der Pittipalaſt (No. **102**, 6. 7), von Brunellesco entworfen und von S. Fancelli weitergeführt, dann der Palaſt Ricc[illegible], von *Michelozzo di Bartolomeo* (1396?—1472), dem thätigſten Architekten in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, für Coſimo Medici erbaut, der Palaſt Strozzi (No. **98**, 6), von *Benedetto da Majano* am Ende des Jahrhunderts begonnen, ſind die hervorragendſten Beiſpiele des florentiner Ruſticaſtiles. Unabhängiger von

dem Herkommen, als bei dem Faſſadenbaue, bewegten ſich die Architekten in der Anlage der Höfe (No. **98**, 4), wo die Kenntniß der antiken Säulenordnungen und die Zierluſt zur vollen Geltung kamen. Schon abgeſchliffener, zierlicher erſcheint der altflorentiniſche Palaſtbau in dem Palazzo Guadagni (No. **101**, 1), einem Werke des *Cronaca* (1454—1509), welcher auch am Pal. Strozzi thätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfaſſung, eine offene Säulenhalle mit vorſpringendem Dache ſchließt den Bau ab. Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaſter als Trennungsglied der Faſſaden in die Florentiner Architektur. Wir bemerken Pilaſter in Verbindung mit Ruſtica zuerſt am Palazzo Rucellai (No. **101**, 3), deſſen Entwurf auf den größten Kunſttheoretiker des Quattrocento, auf *Leo Battiſta Alberti* (1404—1472), zurückgeführt wird. Eine ähnliche Faſſade beſitzt der von *Bernardo Roſellino* entworfene Pal. Piccolomini (No. **101**, 6) in Pienza, der Heimath des Papſtes Pius II. (Aeneas Sylvius), die von dieſem mit einer Reihe ſtattlicher Bauten bedacht wurde. Roſſelino gilt daher auch vielfach als der Schöpfer der Rucellaifaſſade, ähnlich wie auch von der Faſſade der Kirche S. Maria novella (No. **97**, 10) behauptet wird, daß ſie nicht von Alberti, ſondern von *Giovanni Bettini* herrühre. Die Marmortäfelung (Incruſtation) geht auf die alte Weiſe zurück; neu iſt der Erſatz der Halbgiebel durch Voluten zur Vermittelung des hohen Mittelgiebels mit den breiteren unteren Stockwerken. Muſtergiltig für den Stil der Frührenaiſſance erſcheint das mittlere Portal (No. **157**, 6) mit cannelirten Pfeilern, caſſetirten Bogen und korinthiſchen Säulen eingefaßt. Dieſes Portal wenigſtens dürfte ein Werk Alberti's ſein.

Verwandt mit Florenz, wie in ſo vielen anderen Beziehungen, iſt Siena es auch in ſeinen Palaſtbauten; von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskaniſcher Kunſt, iſt wieder Pienza abhängig, wo insbeſondere *Bernardo di Matteo*, gen. *Roſſelini* eine reiche Thätigkeit als Baumeiſter des Papſtes Pius II. entfaltete. Der Dom (No. **105**, 6. 7) zeigt im Inneren drei gleich hohe Schiffe, die Hallenform, an der Faſſade eine bereits durchaus klare und ſichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaſter. Seit dem Pontificate Nicolaus' V. regt ſich auch in Rom die Bauthätigkeit. Bald kürzer, bald länger verweilen toskaniſche Architekten, oft nur als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne des Papſtes auszuführen, ſo außer Bernardo Roſſellini ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de'Dolci u. a. Sie wurden ſowohl bei dem Kirchenbaue, wie bei dem Palaſtbaue (Pal. S. Marco) und bei der Anlage von Fortificationen beſchäftigt. Aus der ſpäteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts wäre noch das Schloß von Urbino zu erwähnen; äußerlich zwar der mittelalter-

lichen Burg verwandt, aber im Schloßhofe (No. **107**, 5) von ſcharf ausgeprägter Renaiſſancearchitektur und in der inneren Einrichtung als Muſter von den Zeitgenoſſen bewundert.

In der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toscana allen anderen Landſchaften Italiens an Kunſteifer und Raſcheit der Entwickelung voran, in der zweiten Hälfte ſtellt ſich bereits ein vollſtändiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens ſtehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentiniſche Einflüſſe (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im Ganzen eine große Selbſtändigkeit bewahrt. Eine reiche Bauthätigkeit offenbart Mailand unter der Herrſchaft des Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit derſelben der Name *Bramante's* verknüpft, der im Jahre 1476 als Ingenieur nach Mailand kam und hier zwei Jahrzehnte verweilte. Bramante's wahre Natur lernt man erſt aus ſeinen römiſchen Werken kennen. Mit dieſen verrathen die ihm in der Lombardei zugeſchriebenen Bauten zwar einzelne verwandte Züge. Ueberwiegend tragen ſie aber dennoch den rein lombardiſchen Charakter an ſich, welcher auch ohne Bramante's Eingreifen aus dem hier heimiſchen Materiale, dem Backſtein, erklärt wird. Der Pfeilerbau herrſcht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der Grundriſſe gern angewendet, die Decoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt, der Polychromie eine reiche Stätte gegönnt. Auch die Kuppel, zunächſt die polygone, flachgedeckte, iſt dieſem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beiſpiel lombardiſchen Backſteinbaues darf die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (No. **100**, 1. 2), innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten, gelten. Verwandte Formen zeigt die Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand (No. **100**, 3). Sie ruht auf quadratiſcher Grundlage und wird von einer offenen Galerie umgeben. Nicht als Abſchluß des Mittelſchiffes, ſondern des ganzen Langhauſes wird ſie aufgefaßt, ihr eine Breite gegeben, welche den drei Schiffen zuſammen entſpricht, ähnlich wie in der unvollendeten, im Holzmodell vollſtändig mit der Faſſade erhaltenen Domkirche zu Pavia (No. **99**, 5), welche gleichfalls auf Bramante, richtiger vielleicht auf *Chriſtoforo Rocchi* zurückgeführt wird. Das Prachtwerk der lombardiſchen Renaiſſance bleibt die Faſſade der Karthauſe bei Pavia (No. **98**, 3), weniger durch die Kunſt der Conſtruction, als durch den Reichthum der üppigſten Marmordecoration ausgezeichnet, ſo daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plaſtiſchen Schmuck erſcheint. *Giovan Antonio Amadeo* hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Antheil. Eine weſentlich verſchiedene Baugruppe, Säulenbaſiliken mit Tonnengewölben und niedriger Kuppel, wird durch zwei Kirchen in Ferrara, S. Francesco (No.

99, 7, No. **105**, 12), 1494 von *Pietro Benvenuto* begonnen und S. Benedetto (No. **105**, 8), einem Werke des *Giovan Battiſta* und *Alberto Triſtani* um das Jahr 1500, vertreten. Die Ornamentirung des Inneren fiel faſt ausſchließlich der Malerei anheim. Nur geringe Schönheit kann man der Faſſade des Turiner Domes (No. **99**, 2) nachrühmen; doch verdient ſie Beachtung, weil Formen und Gliederung häufig (z. B. in Rom) wiederkehren und für kleinere Kirchen geradezu typiſch werden. Die Uebereinſtimmung der römiſchen Kirchen (S. M. del popolo u. ſ. w.) mit dem Turiner Dome führt zu dem Glauben, daß der Erbauer des letzteren Amadeo di Francesco da Settignano (1430—1501), auch *Meo del Caprina* genannt, die erſteren errichtete. Früher wurden dieſe dem Baccio Pontelli (1450—?1492) aus Florenz, der in Urbino thätig war, unter Papſt Sixtus IV. und Innocenz VIII. ſeit 1481 als Militäringenieur in Cività vecchia verwendet wurde, zugeſchrieben.

Wie für den Kirchenbau, ſo iſt Oberitalien auch für den Palaſtbau eine reiche Pflegſtätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backſtein) und in der hergebrachten Weiſe (das Erdgeſchoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Paläſten (No. **102**, 3; No. **104**, 3) im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts errichtet. Man darf keine ſtrenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit in der Anlage ſuchen. Dagegen wird das Auge oft durch den reichen Fenſter- und Bogenſchmuck erfreut und die Phantaſie, indem ſie die Einrichtung dieſer Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch die Communalbauten, der Stolz der lombardiſchen Städte im Mittelalter, erſcheinen in der Renaiſſanceperiode glänzend vertreten. Sie imponiren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter der offenen Halle im Erdgeſchoſſe bei, ſteigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Decoration die heitere Wirkung. Der Palazzo communale in Brescia, wie die Loggia del Conſiglio in Verona (No. **102**, 2 und **160**, 5) fallen zwar ſchon in das 16. Jahrhundert; ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören ſie noch zu den Schöpfungen der Frührenaiſſance. Dahin weiſt ſie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Die Veroneſer Loggia iſt ein Werk des *Fra Giocondo* (c. 1435—1514), des vielgereiſten und vielkundigen Mannes, für deſſen unendlichen Thätigkeitstrieb die Vaterſtadt zu enge Schranken beſaß.

Die venetianiſche Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts kann ſo wenig wie die frühere und ſpätere die durch Bodenbeſchaffenheit und Sitte bedingte Eigenthümlichkeit aufgeben. Nur das decorative Gerüſte wird der Renaiſſance entlehnt und der überlieferten Conſtruction angepaßt. Mit beſonderer Vorliebe pflegt

man die Incruſtation, belegt die Flächen mit bunten Steinſcheiben, füllt die Pilaſter mit Arabesken aus. Der Name einer Künſtlerkolonie kehrt in der venetianer Baugeſchichte des 15. Jahrh. regelmäßig wieder, jener der *Lombardi*, unter welchen man einen Martino und Moro Lombardo, einen Pietro, Antonio, Tullio u. a. unterſcheidet. So wird als Architekt der Kirche S. Zaccaria (beg. 1497) Martino Lombardo genannt, bei dem Baue der reizenden Kirche S. Maria de' Miracoli (1480) Pietro Lombardo erwähnt. Demſelben Pietro wird auch der Palaſt Vendramin Calergi (No. **101**, 2) zugeſchrieben. Nur im unteren Stockwerk prägt ſich die übliche Dreitheilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Stockwerke werden durch kanellirte Säulen gegliedert, zwiſchen welchen mächtige Rundbogenfenſter ſich ausbreiten. Die Hofarchitektur im Dogenpalaſte, ein Werk des *Antonio Rizzo* oder *Bregno* und des *Antonio Scarpagnino*, nur an einer Seite vollendet (No. **103**, 3), noch mit Spitzbogen im erſten Stockwerke, zeigt weder Einheit in der Anlage noch Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effect, ganz abgeſehen von den großen hiſtoriſchen Erinnerungen, die ſich an den Bau knüpfen, ſtets bewähren.

b. Die Hochrenaissance.

Erſcheint Florenz als die Geburtsſtätte der Frührenaiſſance, ſo muß Rom als der wichtigſte Schauplatz der Baukunſt im 16. Jahrh. begrüßt werden. Doch darf über dem Ruhme Roms nicht vergeſſen bleiben, daß florentiner Künſtler an dem Aufſchwunge der Architektur weſentlichen Theil nahmen, denſelben wirkſam vorbereiteten. In Florenz ſind neben *Baccio d'Agnolo* (1462—1543), der namentlich den Palaſtſtil weiter entwickelt, die Brüder *Giuliano* (1445—1516) und *Antonio da Sangallo* zu nennen. In einer Madonnenkirche zu Prato hatte Giuliano die Form eines griechiſchen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung, das Ideal des Renaiſſanceſtiles, bereits durchgeführt, nur in der Decoration (farbige, glaſirte Frieſe) an der älteren Weiſe feſtgehalten. Denſelben Typus, mit ſtarker Betonung der Kuppel, zeigt die Kirche der Madonna di S. Biagio in Montepulciano (No. **105**, 10), ein Werk des Antonio da Sangallo. Die beiden Thürme hat Antonio von dem Kirchenkörper getrennt angebracht, der Kuppel in der Höhe untergeordnet. Auch ein Eckhaus in derſelben Stadt, der Palazzo Tarugi (No. **104**, 4), geht bereits über die Formen der Frührenaiſſance heraus. Die Familie der Sangalli fand ſpäter in Rom mannigfachen Anlaß, ihre Kunſt zu bethätigen. Denn Rom lebte in allen Kreiſen der bildenden Kunſt vorwiegend von fremden Kräften, welche die Prunkliebe der Päpſte, die ſteigende Macht der

Stadt und der Zauber der Antike hierherzog. Nur langſam erholte ſich die päpſtliche Reſidenz von der Verwilderung, welcher ſie im Mittelalter und während der Avignon'ſchen Periode anheimgefallen war. Große Baupläne hegte Nicolaus V., der Humaniſt auf päpſtlichem Throne. Aber noch die unter Papſt Sixtus IV. ausgeführten Kirchen und Kirchenfaſſaden (S. Agoſtino, S. Maria del popolo, S. Pietro in vincoli u. a.) üben keinen bedeutenden Eindruck. Die architektoniſche Größe Roms beginnt erſt mit dem Pontificate Julius II. und dem Eintritte Bramante's in den römiſchen Kunſtkreis.

Der Stil, welcher unter dem Namen Hochrenaiſſance geht und von Bramante zuerſt begründet wurde, verzichtet freiwillig auf den decorativen Reichthum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle des zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, ſondern auch in der Aufeinanderfolge der Glieder, in der Geſammtanlage wird die Antike (z. B. das Theater des Marcellus) ſtudirt. Die Anzahl der Glieder erſcheint geringer, aber dieſelben werden kräftiger gebildet, ſtärker profilirt. Mit der größeren Einfachheit der Formen hängt das Vortreten der doriſchen Säulenordnung, mit der Abſicht, die Glieder zu verſtärken, die Vorliebe für Contraſte zuſammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Niſchen, die Fenſter- und Thüröffnungen faßt er mit Pilaſtern, Säulen und Giebeln ein, die Mauerecken betont er durch kräftigen Quaderbau. Auch jetzt noch wird auf die Verhältniſſe das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes geſucht, das Einzelglied groß, oft koloſſal gebildet, aber dabei die Rückſicht auf das Ganze nicht außer Augen gelaſſen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimenſionen gewinnt immer mehr die Herrſchaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaiſſance, welches in den Schluß des 16. Jahrhunderts fällt.

Mit der Hochrenaiſſance iſt der Name des Donato d'Angelo, oder wie er in der Kunſtgeſchichte heißt, des *Bramante*, für immer verknüpft. Er ſtammte aus Urbino und kam erſt im Greiſenalter nach langem Aufenthalte in der Lombardei um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1515 verſtarb. Ueber Bramante's Jugendentwickelung fehlen alle Nachrichten, daher auch die Erklärung, aus welchen Wurzeln ſeine Phantaſie Nahrung zog. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man ſchon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuweilen Anklänge an Bramante'ſche Formen und erkennt die Vorliebe für centrale Kuppelbauten. Unter ſeinen Palaſtanlagen nimmt die Cancelleria (No. **105**, 9), welche die Kirche S. Lorenzo in Damaſo einſchließt, den erſten Rang ein. Das Erdgeſchoß wurde in einfacher Ruſtica entworfen, in den oberen Stockwerken durch Pilaſter eine reichere Gliederung, überhaupt eine feinere Abſtufung der Flächen und Formen durchgeführt. Von

Bramante's Geſimsbildung gibt No. **97**, 12, von der Fenſterprofilirung No. **107**, 6 ein Beiſpiel. Eine verwandte Faſſade zeigt der Palaſt Giraud (No. **102**, 8), wobei beſonders die Höhe des Erdgeſchoſſes und die Einordnung von zwei Fenſterreihen über einander im oberſten Stockwerke Beachtung verdient. Auch der Ausbau des vaticaniſchen Palaſtes wurde Bramante übertragen, das Beſte freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, iſt theils nicht ausgeführt, theils zerſtört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum beſſer; nur aus den Zeichnungen, die ſich (in Florenz) erhalten haben und nicht an dem ausgeführten Werke lernt man die Abſichten des Künſtlers kennen. Als ein Programm der Bramante'ſchen Richtung kann der kleine Rundtempel im Hofe von S. Pietro in Montorio gelten; wie Bramante ſich einen decorativen Prachtbau dachte, würde man aus der Casa santa in Loreto (No. **105**, 2) erkennen, wenn man die bauliche Anordnung mit Sicherheit ihm zuſchreiben könnte.

Neben Bramante wirkte in Rom ein ſtattlicher Künſtlerverein. Die großen Bauunternehmungen Julius' II. und Leo's X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greiſe *Fra Giocondo*, aus Florenz *Giuliano da Sangallo.* Des letzteren Neffe, *Antonio da Sangallo d. j.* († 1546), gehört zu den beſchäftigſten Meiſtern nicht nur im Fache des Palaſt- und Kirchenbaues, ſondern auch des Feſtungsbaues. Sein Hauptruhm knüpft ſich an den Palaſt Farneſe (No. **101**, 4. 8; No. **102**, 10), welchen nach ſeinem Tode Michelangelo vollendete. Von dieſem ſtammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Hauptgeſims (No. **97**, 1). Wieviel von der nach dem Muſter des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur (No. **101**, 8) dem Antonio, wieviel Michelangelo gehört, iſt ſtrittig. — Nahe an Bramante reicht *Baldaſſare Peruzzi* aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten werden in ſeiner Heimat ihm zugeſchrieben. Im Auftrage ſeines Landsmannes Agoſtino Chigi erbaute er (1509) eine Villa am Tiber, die Farneſina (No. **102**, 4 u. 5; No. **158**, 4). Nur aus wenigen Hallen und Gemächern beſteht das in Mittelbau und vorſpringende Flügel gegliederte Luſthaus; maßvoll wie die Zahl und Größe der Räume iſt auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja geradezu deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die beſſer ihrem Zwecke entſpräche und zu feinem, vornehmen Lebensgenuſſe kräftiger aufforderte. Durch geſchickte Ausnützung des beſchränkten und winkeligen Raumes iſt der Palazzo Maſſimi alle Colonne berühmt, von maleriſcher Wirkung der innere Säulenhof daſelbſt (No. **103**, 2).

Aus dem jüngeren von Bramante abhängigen Geſchlechte iſt zunächſt *Raffael* zu nennen, Bramante's Landsmann und Ver-

wandter, auch ſein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Außer mehreren römiſchen Paläſten (dem nur in der Faſſadenzeichnung erhaltenen Pal. Branconio d'Aquila und Pal. Vidoni) wird in Florenz der Palaſt Pandolfini (No. **102**, 1) auf Raffael's Entwürfe zurückgeführt, mit Ruſtica-Ecken und überaus prächtiger Fenſterarchitektur.

Gleichfalls durch wenige aber kräftig geformte Glieder wirkt der Palaſt des Herzogs von Urbino, von einem unbekannten Meiſter in Peſaro (No. **101**, 7). Die breiten Flächen des oberen Stockwerkes, das hohe Zwiſchenglied zwiſchen der unteren Bogenhalle und dem oberen Stockwerke verdecken die zwiſchen der Zahl der Arkaden und der Zahl der Fenſter herrſchende Ungleichheit.

Auch Raffael's beſter Schüler, *Giuliano Romano*, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe ſeines Meiſters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici eine Villa (V. Madama), welche, wenn vollendet, das Ideal eines vornehmen, auf die Aufnahme eines großen Gefolges berechneten Landſitzes gebildet hätte (No. **107**, 1, 2). Bogenhallen mit Niſchen zur Seite, Teraſſen, Höfe, alles groß aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Decoration belebt, erhoben ſich mit trefflicher Benützung der Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano überſiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Te (Tajetto) in Ruſtica (No. **102**, 9), mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten, und gleichfalls außerhalb der Stadt die dreiſchiffige Kirche S. Benedetto (No. **105**, 1) mit einer achtſeitigen Kuppel über dem Chore.

Selbſtändigen Geiſtes verfuhr *Michelangelo*, als er in den ſpäteren Jahren ſeines Lebens der Architektur ſich zuwandte. Er war nicht zum Baumeiſter erzogen worden, ſo wenig wie Raffael und Giulio Romano. Seine erſten Leiſtungen in der Architektur, z. B. die (nicht ausgeführte) Faſſade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch ſeine conſtructiven Kenntniſſe wenig in Anſpruch. Es galt ein architektoniſches Prachtgerüſte, zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs beſtimmt. Auch im Angeſichte mehrerer ſeiner römiſchen Werke (ſeit 1534), wie der Pläne zu den Capitoliniſchen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farneſe, zum Umbaue der Diocletianiſchen Thermen, darf man die Behauptung ausſprechen, daß weſentlich die Diſpoſition, die Feſtſtellung der Verhältniſſe, die Beſtimmung der Maße, das Erfinden und Componiren ſeine Sache war, wobei ſein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, ſeine Kunſt, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Koſten ihrer ſelbſtändigen Schönheit, zu einer ergreifenden Geſammtwirkung zu ſtimmen, zu vollſter Geltung kam. Eine auch die conſtructiven Aufgaben umfaſſende Thätigkeit begann für Michelangelo, als er, ſiebzigjährig, 1546 das Amt des Baumeiſters an der Peterskirche übernahm

Bereits im fünfzehnten Jahrhunderte unter dem Pontificate Nicolaus' V. war der Plan zu einem Neubau der alten Baſilika gefaßt und durch Roſſellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Centralbaues in Form eines griechiſchen Kreuzes mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelkuppel (No. **106**, 4) ihm gewiß am meiſten genügte, wie er noch heutzutage das Entzücken aller Kunſtfreunde erregt. Auf dieſen Kirchentypus hatte die Renaiſſance ſeit ihrem Anfange hingearbeitet, er ſchien die moderne Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunſt zu bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und ſelbſt geſchaffen. Doch ſcheint es nicht, daß dieſer Entwurf ohne jeden Widerſpruch angenommen wurde, obgleich Bramante ſelbſt noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen ſprach der Form des lateiniſchen Kreuzes viel zu ſtark das Wort, als daß nicht Verſuche gemacht worden wären, ſie an die Stelle der von Bramante entworfenen Centralanlage zu ſetzen. So erklärt man am beſten das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeiſter zwiſchen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramante's, iſt ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle feſthalten, ein Langhaus vorlegt. Dem Baldaſſare Peruzzi wird eine Zeichnung zugeſchrieben (No. **106**, 2), welche wieder auf den Centralbau zurückgeht, die Hauptkuppel mit kleineren Kuppeln umgiebt, die vier Kreuzarme abrundet und dieſen noch Umgänge anſchließt. Im Weſentlichen hält auch Michelangelo an Bramante's und Peruzzi's Plan feſt, nur daß er die Nebenräume ausläßt, alles einfacher, größerer, geſchloſſener zeichnet (No. **106**, 5). Dem vorderen Kreuzesarm läßt er eine vierſäulige Giebelhalle vortreten, der Kuppel unterordnet er alle Theile des Baues. Noch bei ſeinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach ſeinem Modelle beinahe vollendet. Ueber dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erhebt ſich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchentheile und bis zu einem gewiſſen Maße auch die Decoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaſter, Niſchen) zurück. Nach Michelangelo's Tode wurde (1605) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateiniſche Kreuz hergeſtellt und der Peterskirche die gegenwärtige Geſtalt (No. **106**, 3) gegeben. Der kritiſche, auf das Einzelne gerichtete Blick findet ſowohl an der Decoration des Inneren der Peterskirche (No. **106**, 1) z. B. der Marmorincruſtation, wie an der Faſſade, welche nach Maderna's Tode Lorenzo Bernini (1629) vollendet hatte, vieles auszuſetzen. Der Geſammt-

eindruck bleibt trotzdem ein unausſprechlich großer, und was an der Faſſade geſündigt wurde, hat die wirkungsvolle Colonnade, gleichfalls ein Werk Bernini's (No. **106**, 7), großentheils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel konnte nach Errichtung eines Langhauſes nicht mehr die triumphirende, alles beherrſchende Haltung verliehen werden.

Selbſt in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche ſchließlich angenommen hatte, übte ſie auf die Phantaſie der ſpäteren Künſtlergeſchlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenſchiffe, die Steigerung in den Maßen der Einzelglieder legen dafür Zeugniß ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peterskirche ging die Verehrung für den Hauptmeiſter an derſelben, für Michelangelo. Ohne daß er eine eigentliche Bauſchule begründet hätte, fühlte ſich das jüngere Künſtlergeſchlecht unwiderſtehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauſchen und dieſelben nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelo's eigenthümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verſtandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnete, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren Architekten nur zu häufig zur Herrſchaft. Giorgio Vaſari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Aleſſi ſind die Hauptvertreter der ſpäteren Richtung. Von *Gal. Aleſſi* aus Perugia (1512—1572) ſtammt die Kirche S. Maria di Carignano in Genua (No. **100**, 6. 7), welche am ſtärkſten an Michelangelo's Plan der Peterskirche ſich anlehnt. Der Grundriß bildet ein Quadrat an Stelle des griechiſchen Kreuzes, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimenſionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, ſondern nur leicht durch Laternen angedeutet. *Vignola's* (1507—1573) Thätigkeit in Rom, gleich groß und einflußreich in der Theorie wie in der Praxis, wird in den Bilderbogen durch den Grundriß zur Kirche del Gesù (No. **105**, 4) vertreten. Die Seitenſchiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung concentrirt ſich auf das breite und hohe, tonnengewölbte Mittelſchiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenſter werden in das Tonnengewölbe eingeſchnitten, bilden ſog. Ohren. Eine große Zahl von Kirchen, insbeſondere Jeſuitenſtiftungen, wiederholten den von Vignola geſchaffenen Typus, welcher übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruv's geſchützt, noch eine feſte Regel und Geſetzmäßigkeit bewahrt, im Gegenſatz zu dem ausſchweifenden, durch *Maderna*, insbeſondere aber durch *Bernini* und *Borromini* eingeführten und ſeit dem Ende des ſechzehnten und im ganzen Verlaufe des ſiebzehnten Jahrhunderts herrſchenden Barockſtile.

In Oberitalien, welches ſich auch im ſechzehnten Jahrhundert nicht unbedingt dem römiſch-toskaniſchen Einfluſſe fügt, ſind die beiden großen Seeſtädte an der Weſt- und Oſtküſte, Genua und Venedig, die Hauptſchauplätze architektoniſcher Thätigkeit. Die Mehrzahl der genueſiſchen Paläſte, welche Rubens ſo ſehr entzückten, daß er die Mühe ſorgfältigſter Aufnahmen nicht ſcheute, wurden im Laufe des ſechzehnten Jahrhunderts zumeiſt von lombardiſchen Architekten errichtet. Die pomphaften Treppenanlagen, die Schönheit perſpektiviſcher Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnützung des beſchränkten Terrains zeichnen ſie vorzugsweiſe aus. Der Palaſt Tursi Doria (No. **104**, 8. 9), an welchem die Faſſade zu beiden Seiten in Hallen fortgeſetzt wird, und der Treppenraum im Pal. Balbi von *B. Bianco* und *P. A. Corradi* erbaut (No. **103**, 5) mögen als Beiſpiele dienen.

Als Muſter einer venetianiſchen Kirche des ausgebildeten Stiles darf S. Salvatore (No. **100**, 4 u. 5) gelten. Drei Kuppeln, auf breiten Bogen ruhend, folgen einander, jede von der anderen durch Tonnengewölbe getrennt. Auch in den Seitenſchiffen, die freilich ihre urſprüngliche Bedeutung verloren haben, ſind kleine Kuppelräume angebracht. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Kirche S. Sepolcro in Piacenza (No. **105**, 5). Neben den Lombardi übten in Venedig der aus Verona ſtammende *Michele Sammicheli* (1484—1559), namentlich als Ingenieur berühmt, dann *Jacopo Sanſovino* aus Florenz (1477—1570) und *Vincenzo Scamozzi* eine große Wirkſamkeit. Von Sammicheli rührt der Palaſt Bevilacqua in Verona her (No. **101**, 5), unten Ruſtica, oben zwiſchen Säulen abwechſelnd größere und kleinere Rundbogenfenſter, bei den letzteren der obere Raum durch ſchmale Querfenſter ausgefüllt. Dem Jacopo Tatti oder Sanſovino dankt Venedig den Prachtbau der Bibliothek an der Piazzetta (No. **104**, 6), eigentlich eine Doppelhalle, an welcher die Halbſäulen und die Führung der Profile das römiſche Studium verrathen.

Der letzte große Architekt Venedigs, zugleich der letzte große Meiſter der Renaiſſance iſt *Andrea Palladio* aus Vicenza (1518—1580), der namentlich ſeiner Vaterſtadt in der Kunſtgeſchichte Italiens die Unſterblichkeit geſichert hat. Seine Kirchenbauten ſind in Venedig zu ſuchen, wo er u. a. die Kirche del Redentore (No. **100**, 8) ſchuf. Die Faſſade, mit einer einzigen Säulenordnung, wie ſeit Palladio die allgemeine Regel wurde, gewinnt beſonders durch die Treppe an eindrucksvollem Charakter. In dem Aufbaue erſcheinen die inneren Höhenmaße und die ganze innere Gliederung durchſichtig angedeutet. In Vicenza begann Palladio, der ſelbſtändig auf die römiſche Architektur zurückging und nicht durch decorativen Reichthum, ſondern durch die Schönheit und Mächtig-

keit der Verhältniſſe zu wirken ſuchte, ſeine Thätigkeit mit der ſog. Baſilika (No. **105**, 11). Er umgab einen mittelalterlichen Palaſt mit offenen Bogenhallen. Der Palazzo Tiene (No. **103**, 1) zeigt über dem in Ruſtica ausgeführten Erdgeſchoſſe ein mächtiges Säulengeſchoß und darüber eine Attica. Wie ſehr er dem Säulenbaue alles andere unterordnete, zeigt noch deutlicher der Pal. Valmarana (No. **104**, 5). Zwiſchen den Säulen ſind zwei Fenſterreihen über einander angeordnet, die erſteren durch beide Stockwerke bis zur Attica emporgeführt.

3. Die Renaissancesculptur.

a. Frührenaiſſance oder Quattrocento.

Ein ſcharfer Einſchnitt ſcheidet, wenn wir dem Biographen der italieniſchen Künſtler folgen, auf dem Gebiete der Plaſtik die Renaiſſance von der mittelalterlichen Kunſtweiſe. Vaſari erzählt ausführlich von dem Wettſtreite, welchen 1401 die beſten Künſtler von Florenz anſtellten, als es galt, die zweite Thür des ſtädtiſchen Heiligthums, des Baptiſteriums, mit Bronzereliefs zu ſchmücken. Als Probebild war das Opfer Iſaaks auserſehen worden. Haben ſich auch nicht alle Probeſtücke erhalten, ſo wurden wenigſtens die beiden Arbeiten, zwiſchen welchen den Richtern die Wahl ſchwer fiel, vor der Zerſtörung gerettet. Sie ſind im Muſeo nazionale aufgeſtellt (No. **112**, 1 u. 2) und entſtammen den Händen Brunellesco's und Lorenzo Ghiberti's (1378—1455), der aus der Concurrenz als Sieger hervorging und vom J. 1403—1424 die Pfortenreliefs mit Darſtellungen aus dem neuen Teſtamente und den Bildern der Evangeliſten und Kirchenväter (No. **111**, 9; **113**, 3) arbeitete.

Ghiberti's Bronzethüre, ſowie die zahlreichen Statuen außen an Or San Michele ſind der augenfällige Wendepunkt in der Geſchichte der italieniſchen Plaſtik. Nicht die Anlehnung an die Antike iſt das Neue, was in dieſelbe hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im decorativen Beiwerke, zuweilen in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie ſetzt genaues Naturſtudium voraus, ſie verleiht den Köpfen und Geſtalten ein porträtartiges Gepräge, ſie geht auf beſonderen Ausdruck, verſtändliche und richtige Bewegungen aus und ſammelt gern die Einzelzüge zu einem geſchloſſenen Charakter. Ueber die energiſche Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmuth und Schönheit der Erſcheinung zurück. Doch zeigen die nackte

Figuren, daß auch nach dieſer Seite hin der Sinn erſchloſſen war. Dagegen hat bei Reliefdarſtellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer maleriſchen Auffaſſung geführt, welcher die ganze Renaiſſanceperiode treu bleibt und wodurch die Renaiſſanceplaſtik am meiſten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei ſeit der Einführung des Chriſtenthums zufiel, war eine Annäherung an dieſelbe für die Sculptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, ſo ſteht auch in der Plaſtik Florenz im Mittelpunkte. Aus dem Kreiſe der Bildhauer, welche ſich von dem künſtleriſchen Herkommen nicht völlig losſagen konnten, wie Niccolo d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di Piero Ciuffagni u. a. heben ſich als bahnbrechende Meiſter: Lorenzo di Cione *Ghiberti*, Donato di Niccolo di Betto Bardi, gewöhnlich *Donatello* genannt, und *Luca della Robbia* hervor. Ghiberti's Kunſt bewegt ſich vorzugsweiſe im Erzguß. Nachdem er die zweite Thüre am Baptiſterium vollendet hatte, in welcher er ſich noch nicht vollſtändig von dem Vorbilde Andrea Piſano's, des Gießers der erſten Thüre, entfernte, arbeitete er 1425—1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das iſt das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieſes zu ſchmücken. In zehn großen Feldern ſchilderte er Scenen aus dem alten Teſtamente (No. **112**, 5), jeden Thürflügel faßte er mit einem decorativen Rahmen ein, der theils Ranken, Fruchtſchnüre, theils in Niſchen Köpfe und kleine Figuren enthält. Die letzteren vor allem gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Beſten, was die Renaiſſance geſchaffen hat. Das antike Studium iſt in der Gewandung am meiſten erkennbar, hemmt nicht das friſche Naturgefühl des Künſtlers, welches ſo weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Reliefſtils wohlgemuth überſpringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich verſucht. Die Relieftafel (No. **113**, 1) zeigt, gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine größere Reihe von Scenen von der Erſchaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradieſe in einem Rahmen vereinigt; die vorderſten Figuren ſind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimenſionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Abſicht vor, die Wirkungen der maleriſchen Perſpective auf die Reliefdarſtellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, ſeine Ausfüllung mit landſchaftlicher und architektoniſcher Staffage, die Abſtufung der Compoſition nach der Tiefe zu, wurde für lange Zeit muſtergiltig. Von Ghiberti's Bronzeſtatuen an Or San Michele, Johannes, Matthaeus, Stephanus, iſt der letztere (No. **112**, 6) am ſpäteſten (1428) in Erz gegoſſen worden. Man muß ihn mit dem Petrus des Donatello (No. **112**, 7) vergleichen, um den ganzen Gegenſatz zwiſchen den

beiden Künſtlern und die Eigenthümlichkeit Ghiberti's vollſtändig zu erfaſſen. Die größere formelle Schönheit beſitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den ſchärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatello's Jugendarbeit.

Ueber Donatello's (1386—1466) Jugendentwickelung ſind wir nicht genau unterrichtet. Am wichtigſten erſcheint ſeine Freundſchaft mit Brunellesco, die gemeinſame Wanderung nach Rom. Am Dome, wie an Or San Michele, fand er frühe und reiche Beſchäftigung. Die Marmorſtatuen des h. Markus und Georg an letzterem Orte, die Statue des David (Zuccone) am Campanile des Domes liefern jede in ihrer Art einen Typus, zu welchem die jüngeren Geſchlechter lernbegierig emporblickten. Als Gewandſtatue mit beſonderer Betonung des Faltenwurfes wurde der h. Markus behandelt, im Ausdrucke das Ehrlich-Biedere trefflich hervorgehoben. In dem h. Georg (No. **114**, 1), deſſen keck und feſt geſpreizte Stellung viele Nachahmer fand, gab Donatello das Bild ſelbſtbewußter, friſcher Kraft. Der „Zuccone", d. h. Kahlkopf, verſinnlicht das Streben des Künſtlers nach individuellem, ſprechendem Ausdruck. Es iſt für Donatello überhaupt und für die ganze Richtung der Sculptur im fünfzehnten Jahrhundert bezeichnend, daß ſo viele Heiligenſtatuen von ſeiner Hand offenkundige Porträts darſtellen. Seine Kunſt als Idealbildner zeigte er in der Bronzefigur des Hirtenknaben David im Muſeo nazionale, die ſeit der Antike zum erſten Male wieder die Aufgabe eines ſchönen nackten Körpers glücklich gelöſt. Wie ſich in Donatello's zahlreichen Statuen eine merkwürdige Mannigfaltigkeit der Auffaſſung von der herbſten und ſchroffſten Wiedergabe der Wirklichkeit (die büßende Magdalena, der Wüſtenprediger Johannes) bis zu würdevollen, gemeſſenen, faſt idealſchönen Geſtalten enthüllt, ſo weiſen auch ſeine Reliefbilder eine unendlich reiche Scala der ſtiliſtiſchen Behandlung auf.

Schwerlich eine eigenhändige Arbeit aber doch in Donatello's Nähe entſtanden iſt die Reliefbüſte der h. Cäcilia (No. **113**, 2). Die Formen heben ſich kaum merklich von der Grundfläche ab, ſo flach (stiacciato) ſind ſie modellirt, ſo fein aufgelegt. In ſchroffem Gegenſatze dazu erſcheinen die ſingenden und tanzenden Knaben, welche ehemals die Brüſtung der Sängertribüne im Florentiner Dome ſchmückten (Fragment No. **113**, 5). Derb in den Formen, beinahe völlig rund gearbeitet, athmen ſie höchſte Lebensluſt und erfreuen durch die Wahrheit und Freiheit der Bewegungen. Ein ähnliches Werk lieferte Donatello für die Außenkanzel am Dome von Prato unter Mitwirkung Michelozzo's, der auch ſonſt bald mit Ghiberti, bald mit Donatello zuſammenarbeitete. In den Kreis tieferer Seelenſtimmung führt uns das Relief der Verkündigung (No. **113**, 6), aus der früheren Zeit des Künſtlers, mit ſeiner pſy-

chologiſcher Charakteriſtik der ſchüchternen Jungfrau und des demüthigen Engels.

Donatello überragt durch Vielſeitigkeit des Wirkens und die gewaltige Energie, mit welcher er an jede Aufgabe herantritt und die Wahrheit und Natürlichkeit, den Realismus, in jeder Darſtellung betont, alle Zeitgenoſſen. Er iſt gleich tüchtig in Erz- und Marmorarbeit. Er wagt ſich zuerſt an größere Erzgruppen. Erſcheint auch ſeine Judith mit dem Leichnam des Holofernes wenig gelungen, ſo bleibt doch bei der noch geringen Entwickelung der Gießerkunſt ſein Muth zu loben. Das Reiterſtandbild des Condottiere Gattamelata (Erasmo de' Narni) in Padua, durch die lebendig individuelle und doch monumental ruhige Auffaſſung des Roſſes und Reiters ausgezeichnet, iſt auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaiſſance, als es zum erſten Male wieder eine in der antiken Kunſt heimiſche Aufgabe verkörperte. Die Gegenſtände der Darſtellung holt Donatello ſowohl aus der Bibel wie aus der mythologiſchen Welt. Cameen und Münzbilder überträgt er (Hof des ehemaligen Pal. Medici, jetzt Riccardi) in Reliefmedaillons. Dem der Renaiſſance eigenthümlichen Ruhmescultus huldigt er in den großen Grabmonumenten, Statuen und Büſten berühmter Männer, welche ſeitdem in der italieniſchen Plaſtik eine ſo große Rolle ſpielen. Florenz, wo ſich Donatello der Gunſt des alten Coſimo Medici erfreute, iſt wohl der wichtigſte, aber nicht der ausſchließliche Schauplatz ſeiner Thatkraft. Beinahe ein Jahrzehnt (1444—1454) brachte er in Padua zu, weſentlich an der Ausſchmückung des Hochaltars in der Kirche des h. Antonius betheiligt, und verpflanzte auf dieſe Weiſe ſeinen Einfluß auch auf oberitalieniſchen Boden. Aus Donatello's letzter Zeit ſtammen die Arbeiten in S. Lorenzo in Florenz, ſowohl die Reliefs in der Sakriſtei, wie die Erztafeln, welche die beiden Kanzeln ſchmücken. Das dramatiſche Element kommt in der Kreuzabnahme (No. **114**, 2) beſonders zur Geltung. Seine umfaſſende Begabung ſtellte Donatello in den Mittelpunkt der italieniſchen Sculptur des fünfzehnten Jahrhunderts. Seit Giotto hat kein Künſtler einen ſo nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt wie Donatello. Er gab nicht nur in ſeinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meiſten Genoſſen folgten, ſondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Schatten ſeines Wirkens.

In der dramatiſchen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energiſchen Bloßlegen innerer Empfindungen, in der Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntniß des menſchlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang ſie zum Einſchlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello ſteht unter den älteren Florentiner Renaiſſancekünſtlern *Luca della Robbia* (1399—1482) in erſter Linie. Viel-

fach wetteiferte er mit Donatello, ſo in den zehn Reliefs ſingender, muſizirender und tanzender Kinder, welche die Brüſtung der Orgeltribüne im Florentiner Dom ſchmückten (Fragment No. **115**, 1). Sie ſind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatello's Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatello's Fries auszeichnet, ſind auch in der Geſammtwirkung nicht ſo glücklich erfunden wie die letzteren. Ein anderes Mal tritt Luca an Donatello's Stelle, als dieſer die Bronzereliefs für die Domthüre nicht ausrührte. Luca arbeitete ſie 1446 gemeinſam mit Michelozzo und Maſo di Bartolomeo. Der Hauptruhm Luca's knüpft ſich aber an die Thonreliefs. Er belebte einen volksthümlichen Kunſtzweig, gab ihm durch ſeine Erfindung, den Thon zu bemalen und zu glaſiren, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmuth ſeiner Madonnen, die milde Ruhe ſeiner Geſtalten eine künſtleriſche Weihe. Meiſt ſtellte er außer Einzelfiguren (Evangeliſten, Apoſtel) Madonnen mit Engeln in anmuthiger Weiſe und mit lieblichem Ausdrucke dar, in weißer Färbung auf blauem Grunde. Für das Nebenwerk benützte er grüne, violette, gelbe Töne und umgab die Medaillons mit Blumen und Fruchtgewinden. Dieſer Kunſtzweig blieb in ſeiner Familie (Andrea della Robbia, Luca's Neffe 1435—1525) heimiſch und wurde bis in das 16. Jahrhundert hinein eifrig getrieben; zunächſt als Schmuck der Architektur (Thürlunetten, Frieſe) gedacht, wurden die Robbien ſpäter auch bei Altären, Sakriſteibrunnen u. ſ. w. verwendet. Die Krönung Mariä, als Altarbild mit Predella in der Offervanza in Siena (No. **114**, 4) zeigt eine beſonders reiche, ausdrucksvolle Compoſition. Andere Proben der Robbia-Arbeit ſind auf Taf. **115**, 2, **160**, 3, **166**, 2 abgebildet. Von Luca theilweiſe abhängig erſcheint *Agoſtino d'Antonio di Duccio* (1418—c. 1498) welcher namentlich in Perugia (Faſſade von S. Bernardino) eine reiche Wirkſamkeit entfaltete. Keine hervorragende Künſtlernatur, verdient er dennoch Beachtung, weil er den Lokalcharakter der umbriſchen Schule, den ſchwärmeriſchen Ausdruck der Köpfe, in der Sculptur eingebürgert hat.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden Florentiner Bildhauern entwickelt *Jacopo della Quercia* in Siena (c. 1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat ſich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöſt, ſteht aber in der Kunſt, die Compoſition dramatiſch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu geſtalten, den florentiner Meiſtern mindeſtens gleich. Außer in Siena (Fonte gaia, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Ilaria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio ſchmückte er Pilaſter (Probe in No. **111**, 8), Architrav und Thürbogen mit flachen, trotz der kleinen Verhältniſſe mächtig wirkenden Reliefs.

Die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweiſen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwiegend auf Donatello's Grundlage weiter bauen, dabei aber die techniſchen Vorgänge verbeſſern, das decorative Element glänzend ausbilden und überdieß der heiteren ruhigen Anmuth in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteriſtiſchen und mächtig Bewegten vorzugsweiſe heimiſcher Vorgänger. Die Porträtbüſte und das Grabdenkmal ſind die Hauptaufgaben der ſpäteren Florentiner Plaſtik. In den Bildniſſen wird von dem herben Realismus in der Auffaſſung nichts geſchenkt, einer Veredlung der Züge auf Koſten individueller Lebendigkeit nicht nachgeſtrebt. Den Beweis liefern u. a. die bekannten Marmorbüſten, welche ehemals zum Familienſchatze der Strozzi gehörten; die Büſte der Marietta Strozzi von Deſiderio da Settignano im Berliner Muſeum, jene des Niccolò Strozzi von Mino da Fieſole ebendort und die Büſte des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano im Louvre. Bei den Grabmonumenten führte bereits die reiche, zierliche decorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realiſtiſchen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen feſten Typus, der bis in das ſechzehnte Jahrhundert ſich herrſchend erhält, die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freiſtehenden Sarkophag beſeitigt. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Auf einem plaſtiſch geſchmückten Sockel (vgl. No. **161**, 5) ſteht über dem Boden erhoben der Sarkophag, über dem Sarkophag ruht, gleichſam auf einem Paradebette oder einer Bahre der Todte, nicht gerade ausgeſtreckt, ſondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beſchauer gewendet. Eine flache Niſche, von Pilaſtern umrahmt, bildet den Hintergrund. Die Pilaſter tragen ein zierliches Gebälke, das Ganze wird halbkreisförmig abgeſchloſſen, in der Lunette ein Medaillon, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentiniſchen Grabdenkmales vollendeten, ſteht der frühverſtorbene *Deſiderio da Settignano* (1428—1464). Sein Hauptwerk iſt das Grabmal des 1455 verſtorbenen Florentiner Staatsſekretärs Marzuppini in S. Croce (No. **116**, 3). Ihm ſtehen *Bernardo Roſſellino*, der bekannte Architekt (Grabmal des Lionardo Bruni in S. Croce) und deſſen Bruder *Antonio* (1425—nach 1478) zur Seite, von welchem das Monument des Cardinals Johann von Portugal in S. Miniato bei Florenz (No. **116**, 4) herrührt. Der fruchtbarſte Künſtler in dieſem Kreiſe war *Mino da Fieſole* (1431—1484), auch als Porträtbildner berühmt. Außer in Florenz entwickelte Mino namentlich in Rom eine reiche Thätigkeit. Faſt alle hier in dem letzten Drittel des 15. Jahrh. errichteten Monumente (ein wahres

Muſeum von Grabdenkmälern beſitzt die Kirche S. Maria del Popolo) werden auf ſeinen Namen zurückgeführt. Wird auch der Name meiſtens conventionell gebraucht, ſo läßt ſich doch Mino's Einfluß auf die römiſche Grabſculptur nicht ableugnen.

Die zuletzt genannten Künſtler waren durchgängig Marmorarbeiter. Eine viel umfaſſendere Wirkſamkeit offenbart *Benedetto da Majano* (1442—1498), hervorragend als Baumeiſter, in der Kunſt eingelegter Holzarbeit (Intarsia) wohl erfahren, als Decorateur und Marmorbildner bedeutend. Sein plaſtiſch decoratives Hauptwerk iſt die Kanzel in S. Croce (No. **161**, 2). In reicher architektoniſcher Gliederung ſteigt ſie von der Conſole empor, geſchmückt mit Statuetten in den Niſchen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüſtung. Die letzteren (No. **117**, 1) zeigen die maleriſche Auffaſſung in der glücklichſten Weiſe durchgeführt, ſtehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zuſammenhange, ohne das plaſtiſche Element ungebührlich zurückzudrängen. Benedetto's Wirkſamkeit dehnt ſich auf Siena (Ciborium in S. Domenico), Neapel und San Gimignano aus.

Beinahe in noch höherem Anſehen als die Marmorarbeit ſtand in Florenz der Bronzeguß. Die techniſchen Schwierigkeiten bei dem letzteren reizten die Erfindungskraft der Künſtler, die durch die Natur des Materiales bedingte Formenbehandlung, die Schärfe und Präciſion der Modellirung entſprach der realiſtiſchen Richtung der Phantaſie. Die Brüder *Antonio* (1429—1498) und *Piero Pollajuolo* zählten zu den geſchätzteſten Bronzegießern. Antonio war als Goldſchmied ausgebildet worden, übte auch als Maler eine wichtige Wirkſamkeit und fand in Rom, wo er die Papſtgräber Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. (in der Peterskirche) ſchuf, Gelegenheit, ſeine Kunſt als Erzbildner zu beweiſen. Dem Ant. Pollajuolo wird auch das Relief der Kreuzigung (No. **115**, 3) im Muſeo Nazionale zugeſchrieben. Am Schluſſe der Frührenaiſſance ſteht *Andrea* (di Michele di Francesco Cioni) *Verrocchio* (1435—1485), urſprünglich gleichfalls ein Goldſchmied, als Lehrer der Malerei durch ſeine drei Schüler Lionardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino hoch angeſehen, als Bildhauer zunächſt von Donatello angeregt, wie ſeine Reliefs am Grabmale der Francesca Tornabuoni zeigen. Verrocchio war es vorbehalten, nach Donatello das zweitgrößte Reiterſtandbild des 15. Jahrhunderts, ſeit der Zerſtörung des Modells Lionardo's für das Monument Francesco Sforza's die ſchönſte und gewaltigſte Reiterſtatue der Renaiſſance zu ſchaffen. Im Auftrag der Republik Venedig errichtete er das Standbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni, deſſen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (No. **115**, 7). Der Knabe mit dem waſſerſpeienden Delphin (No. **115**, 5) iſt friſchweg nach der Natur gebildet; da-

gegen contraſtirt in eigenthümlicher Weiſe in ſeinem Hirtenknaben David (115, 6) mit dem noch naturaliſtiſch aufgefaßten Körper der Ausdruck des Geſichtes. Aus dem Lockenkopfe mit dem ſchwärmeriſchen Lächeln, ſchmalen Kinne, den großen Augen iſt Lionardo's Ideal hervorgegangen. Verrocchio's Bedeutung tritt am klarſten dem Beſchauer in der Gruppe Chriſti mit dem ungläubigen Thomas (No. 116, 2) vor die Augen. Die Gegenüberſtellung der beiden Geſtalten, ſo einfach und ungeſucht, konnte nicht kunſtreicher erſonnen werden, um den Vorgang deutlich zu machen und die Charaktere und die Stimmung der beiden Perſonen lebendig zu verkörpern. Auch die plaſtiſche Wirkung wurde durch den Contraſt des männlich würdigen Chriſtus und des jugendlich ſchönen, kleineren Thomas namhaft erhöht.

Die florentiner Künſtler gehörten ganz Italien an. Sie wurden ebenſo häufig nach Oberitalien wie nach Neapel gerufen; nicht nur die Medici, insbeſondere Lorenzo Magnifico und die anderen Florentiner Geſchlechter, auch die Päpſte und Fürſten Italiens förderten ihre Kunſt. Wer außerhalb Florenz geboren war und arbeitete, erfreute ſich dieſer Gunſt in geringerem Grade, wurde ſchwerer berühmt. So kommt es, daß z. B. die Werke des *Matteo Civitale* (1435—1501) in Lucca weniger begehrt wurden, als jene ſeiner Florentiner Kunſtgenoſſen, denen er kaum nachſteht, die er in einer Beziehung ſogar überragt. Die größere Muße geſtattete ihm eine feinere techniſche Durchführung ſeiner Marmorarbeiten. Sein umfangreichſtes Werk iſt der Regulusaltar im Dome zu Lucca. Die Figuren zeigen wie auch ſonſt ſeine Einzelſtatuen, z. B. der h. Sebaſtian ebendort (No. 117, 3), das Reliefbild des Glaubens in Muſeo Nazionale, den ausgebildeten Schönheitsſinn, der Matteo beſeelte und in allen ſeinen Geſtalten ſich offenbart. Nebenbei bemerkt, iſt der h. Sebaſtian eine Lieblingsfigur der Renaiſſancekünſtler (Ant. Roſſellino in Empoli), weil ſie ihnen die erwünſchte Gelegenheit bot, mit der Antike in der Darſtellung anmuthiger, jugendlicher, nackter Körper zu wetteifern.

Die Sculptur der Lombardei ſteht theilweiſe unter dem Einfluſſe Donatello's. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Vellano (c. 1430 — c. 1492) und *Andrea Briosco*, nach ſeinem gelockten Haar *Riccio* (1470—1532) genannt, deſſen Bronzecandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmteſten Werken dieſer Art gehört. Doch fehlen auch nicht eigenthümliche Richtungen. Statuen, in Thon gebrannt und bemalt, erfreuten ſich hier einer weiten Beliebtheit. Auf Kreiſe berechnet, welche in größter Naturwahrheit die höchſte Kunſtwirkung bewundern, zeigen dieſe Werke einen unverhüllten Naturalismus und laſſen, namentlich wenn die einzelnen Statuen

zu Gruppen zuſammengeſtellt werden, die eigentliche künſtleriſche Compoſition oft vermiſſen. Ein Hauptmeiſter in dieſer Gattung iſt *Guido Mazzoni*, gen. *Modanino* aus Modena († 1518). Außer ſeiner Vaterſtadt beſitzt auch Neapel in Monteoliveto eine Paſſionsgruppe, von welcher die Probe (No. **117**, 7) entlehnt iſt. Mazzoni wird noch von einem jüngeren modeneſiſchen Meiſter, dem *Antonio Begarelli* (c. 1498—1565) übertroffen, deſſen Gruppen durch den geſteigerten Affekt, und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck üben, als wären Correggio's Gemälde in Thon übertragen worden, zumal ſie auch vollkommen maleriſch angeordnet, für einen einzigen Geſichtspunkt gearbeitet ſind, keine Mannigfaltigkeit der Anſichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe, die ſelbſt in Begarelli's Hauptwerke, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena (Einzelgruppen daraus in No. **118**, 10; No. **119**, 3) offen zu Tage treten, werden durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Geſtalten beinahe vollſtändig verwiſcht. Auch ſonſt ſtreift die lombardiſche Lokalſchule leiſe an die maleriſche Behandlung an und läßt in den größeren Einzelſtatuen und insbeſondere in der Zeichnung der Gewänder die ſtrengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturſtudiums und der Antike durchmachten, vermiſſen. Ueberreich erſcheint ſie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmuthiger Empfindungen, auch weiß ſie in den Reliefs, der Hauptſtärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll zu charakteriſiren. Die Mehrzahl der plaſtiſchen Werke in der Lombardei ſteht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient decorativen Zwecken. Insbeſondere fanden die Lombardiſchen Bildhauer an der Certoſa bei Pavia die reichſte Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren ſie mit der Ausſchmückung der Faſſade, der Portale, der inneren Räume beſchäftigt. Kaum ein Künſtler kann genannt werden, der nicht auch hier thätig geweſen wäre, ſo in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. die Brüder *Criſtoforo* und *Antonio Montegazza*, welchen der bedeutendſte Meiſter Oberitaliens *Giovan Antonio Amadeo* aus Pavia (1447—1522), *Criſtoforo Solari*, gen. *Gobbo*, *Agoſtino Buſti*, gen. *Bambaja* (ca. 1480—1548) und andere folgten. Die Beiſpiele von Sculpturen aus der Certoſa (No. **117**, 4—6) deuten wenigſtens einigermaßen die geſteigerte Innigkeit der Empfindung an, welche die lombardiſchen Werke auszeichnet und für die Wiedergabe ſanft lyriſcher und elegiſcher Stimmungen trefflich geeignet macht. Die decorative Pracht, welche die lombardiſche Sculptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Capelle und Grabdenkmal Colleoni's in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaſton da Foix, in zerſtreuten Fragmenten erhalten, von Agoſtino

Bufti (No. 157, 4, 5) Statuenſchmuck im Mailänder Dome und am Dome zu Como) kann freilich durch die bloße Wortſchilderung nicht anſchaulich gemacht werden.

Die Eigenart norditalieniſcher Kunſtanſchauung prägt ſich auch in den Elfenbeinreliefs aus, welche einen im Grazer Dome bewahrten Schrein ſchmücken (No. 116, 1). In der Paduaniſchen Schule kam eine ſtarke Vorliebe für allegoriſche Darſtellungen auf. Das gelehrte Treiben an der Univerſität, das Studium der Antike hatten ſie begünſtigt, die alt-italieniſche Poeſie (Petrarca) dieſelbe vorbereitet. Einen „Triumph", wie ihn Mantegna malte, hat hier ein unbekannter Künſtler dargeſtellt, dabei antike Coſtümſtudien verwendet. Die gleichzeitige Dichtung und Illuſtration, z. B. die Hypnerotomachia Poliphili bewegt ſich in der gleichen Richtung.

Die venetianiſche Sculptur bewahrt längere Zeit einen conſervativen Zug, ſo daß der Uebergang in den Renaiſſanceſtil theilweiſe unter dem Einfluſſe Donatello's ganz unmerklich erfolgte. Damit ſtimmt auch die Kunſtpflege in Familien und, wie es ſcheint, faſt zunftmäßig geſchloſſenen Verbänden zuſammen. Auf Glieder der Familie Bregno oder Rizzo (Antonio und Pietro) folgen die Lombardi, ſchwerlich alle als die Glieder einer Familie, wahrſcheinlicher nur als durch gemeinſame Herkunft verbundene Künſtler aufzufaſſen, unter welchen als Plaſtiker Pietro und deſſen Söhne Tullio und Antonio hervorragen. Zahlreiche Altäre, Chorſchranken, Faſſadenſkulpturen an Kirchen (S. Maria de' Miracoli) zum Theile Werke dekorativer Natur werden auf ſie zurückgeführt. Die reichſte und lohnendſte Beſchäftigung bot der in Venedig herrſchende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gothiſchen Anklängen, empfangen bald den reinen Renaiſſancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus ſklaviſch zu folgen. Der wahre Renaiſſancebildhauer Venedigs iſt der in ſeinen äußeren Lebensverhältniſſen wenig bekannte *Aleſſandro Leopardi* († nach 1521), in deſſen Werken das fleißige Studium der Antike ſich deutlich kundgiebt. Leopardi iſt der Schöpfer des ſchönſten Dogengrabes (Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo), eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgeſtalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes; von ihm rühren ferner die Flaggenhalter auf dem Marcusplatze her, er vollendete auch nach Verrochio's Tode das Reiterſtandbild Colleoni's. Einzeln betrachtet ſtehen die oberitalieniſchen Werke den florentinern keineswegs nach, viele üben ſogar durch den Liebreiz der Köpfe einen ſtärkeren Eindruck auf den Beſchauer. Wenn die hiſtoriſche Betrachtung trotzdem bei der florentiner Sculptur länger verweilt, ſo erklärt dieſes die Thatſache, daß ſchließlich doch nur dieſe eine kräftige Initiative beſitzt und die Entwickelung der Kunſt beſtimmt.

b. Hochrenaiſſance oder Cinquecento.

Die Sculpturwerke des 15. Jahrhunderts feſſeln durch das warme friſche Leben, den naiven Zug, welcher der Mehrzahl derſelben innewohnt. Die Natur war für die Kunſt gleichſam neu entdeckt worden, mit Begeiſterung werfen ſich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe, ſie belauſchen dieſelbe eifrig in allen ihren Regungen, ſind faſt ungeſtüm in der Freude, der Wirklichkeit nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung ſichert der Sculptur der Frührenaiſſance einen dauernden Werth, macht ſie namentlich im Zeitalter kühl reflektirender Kunſtanſchauung zu einem begehrenswerthen Muſter. Das jüngere Geſchlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte ſich aber nicht befriedigt, ſuchte nach allen Richtungen fortſchreitend die Kunſt zur Vollendung zu bringen. Die Sculptur des 15. Jahrhunderts iſt vielfach decorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung maleriſcher Motive, z. B. in der Gewandung, befangen. Die Natur konnte größer geſchaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike war noch nicht vollſtändig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ ſich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Das idealiſirende Element trat entſchieden in den Vordergrund, beſtimmte die Wahl der Gegenſtände und ihre Auffaſſung. Die Sculptur ſtellt ſich auf ihre eigenen Füße, löſt das Band, welches ſie an die Architektur und die decorative Kunſt gefeſſelt. Wie die äußeren Dimenſionen der Werke bis zum Koloſſalen wachſen, ſo wird auch die Mächtigkeit der Formen geſteigert. Die Gefahr liegt freilich nahe, und ſie wurde nur zu frühe unausweichlich, daß geſpreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit und die ſubjective Willkür der Künſtler an die Stelle greifbaren charaktervollen ſelbſtändigen Lebens tritt. Die Berührungen mit dem Volksthum werden ſchwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunſtkennern häufiger.

In Florenz lernen wir zunächſt eine Reihe von Künſtlern kennen, welche einer Uebergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weiſe angelegten Schöpfungen einverleiben, ſo Andrea Ferrucci aus Fieſole (1465—1526), Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo (1469— ca. 1533). Der bedeutendſte Bildhauer dieſes Kreiſes iſt Giovanni Francesco *Ruſtici* (1474— ca. 1554). Seiner Bronzegruppe über der Thüre des Baptiſteriums: die Predigt Johannis, ſind die beiden Phariſäerſtatuen (No. 118, 4) entlehnt.

Vollſtändig im Geiſte des Cinquecento arbeitet *Andrea* (Contucci dal Monte) *Sanſovino* (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgießers A. Pollajuolo gebildet, viel wahrſcheinlicher aber in

der Werkſtätte des Simone Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeit lang (c. 1492—1500) in Portugal thätig; unmittelbar nach ſeiner Rückkehr in die Heimat ſchuf er ſein ſchönſtes Werk: die Taufe Chriſti über dem Oſtportal des Baptiſteriums (No. 118, 3). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Chriſti wie die Zeichnung des Gewandes in jener des Täufers erſcheinen gleich vollendet, von mächtiger Wirkung überdieß der Contraſt des Ausdruckes und der Charakter in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Geſtalten. Von Florenz wandte ſich Andrea (c. 1505) nach Rom und ſchuf hier im Chor der Kirche S. Maria del Popolo in Rom die Grabmäler der Kardinäle Baſſo und Sforza Visconti (No. 99, 3), in welchen das überlieferte Niſchengrab die reichſte decorative Ausbildung gewann. Der Geſtalt des Verſtorbenen, welcher das Haupt auf den Arm ſtützt (No. 118, 1), gab er eine bewegtere Stellung, den allegoriſchen Statuen verlieh er, beſonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte geſetzmäßigere Haltung. Im Auftrage eines deutſchen Protonotar an der Curie, Johann Coricius, bildete Andrea 1512 in der römiſchen Kirche S. Agoſtino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna (No. 118, 2). Sie iſt im Aufbaue trefflich geſchloſſen, das Antlitz der Madonna in holdſeliger Schönheit ſtrahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberſtellung der runzeligen alten Anna und der anmuthigen jugendlichen Maria beinahe ſchon an das Geſuchte ſtreifend. Die ſpätere Zeit ſeines Lebens wird durch die Arbeiten an der Caſa Santa in Loreto ausgefüllt, wo Andrea an der Spitze einer zahlreichen Künſtlerkolonie (Niccolò Pericoli gen. Tribolo u. a.) ſtehend, eine reiche Fruchtbarkeit entwickelte.

Durch ſeinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz (1477—1570), nach dem Meiſter gewöhnlich *Jacopo Sanſovino* genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus ſeinen jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, ſtammen der von anmuthiger Fröhlichkeit durchſtrömte Bacchus im Muſeo Nazionale, wohl die glücklichſte Wiedergabe eines ſtreng antiken Motives in der Renaiſſanceperiode und die Madonna in S. Agoſtino in Rom. Es ſcheint, daß ihn die Kriegsſtürme unter dem Pontifikate Clemens VII. aus Rom vertrieben. So verhängnißvoll dieſelben für Rom waren, ſo befruchtend wirkten ſie auf die Kunſt, beſonders Oberitaliens, wo zahlreiche ausgewanderte Künſtler ein neues Thätigkeitsfeld fanden. Sanſovino ging nach Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfaſſende Wirkſamkeit entfaltete und neben Tizian gleichſam als Künſtlerfürſt herrſchte. Wie raſch er perſönlich in dem glänzenden Genußleben Venedigs heimiſch geworden war, ſagen die Briefe ſeiner Zeitgenoſſen. Aber auch auf ſeine Werke ſcheint ein Zug des venetianiſchen Geiſtes übergegangen zu ſein. So er-

klären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren ſeiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzeſtatuen an der Loggia des Marcusthurmes (No. **119**, 2) und aus vielen ſeiner Reliefs mit mythologiſchen und chriſtlichen Scenen wie z. B. an der Sakriſteithüre in S. Marco ſpricht. Schilderungen leicht bewegter Geſtalten gelingen ihm beſſer als Darſtellungen leidenſchaftlicher Natur (No. **119**, 1, die Wiedererweckung einer Selbſtmörderin durch den h. Antonius). Berühmt ſind Sanſovino's Koloſſalſtatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Rieſentreppe im Dogenpalaſte, an welche ſich die lange für ein antikes Werk ausgegebene Statue des Herkules in Brescello bei Parma reiht. Durch liebenswürdigen Ausdruck feſſeln die ehemals vergoldete Madonna aus Terracotta im Innern der Loggia und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche Maria de' Frari (No. **118**, 8). Zahlreiche Gehilfen, zum Theile aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beſchäftigt Sanſovino, wodurch ſich der ungleiche Werth ſeiner Arbeiten erklärt; auch Schüler und Nachfolger beſaß er, unter welchen *Girolamo Campagna* aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnaſtatuen) und *Aleſſandro Vittorio* († 1605), deſſen beſte Arbeit ſein eigenes Grabdenkmal (No. **122**, 2) ſein dürfte, hervorragen.

Eine ähnliche Stellung wie Sanſovino in Venedig, nimmt Niccolò de Pericoli oder *Tribolo* (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale an S. Petronio mit Reliefs zu ſchmücken. In der Nähe der beiden Sanſovino ausgebildet, mit Michelangelo's Werken bekannt, brachte er den römiſchen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrſchende Weiſe zurück. Von dem Kampfe zwiſchen beiden Manieren legen einzelne Werke des *Alfonſo Lombardi* (c. 1488—1537), der eigentlich Cittadella hieß und aus Lucca ſtammt, Zeugniß ab. Er ging in ſeinen meiſt bemalten Thonfiguren von der maleriſch naturaliſtiſchen Auffaſſung aus, ſuchte aber dann, wie z. B. in ſeinem Tode Mariae (No. **118**, 7), die Wirkung durch einen geſchloſſenen Aufbau der Gruppen und durch Idealiſirung der einzelnen Geſtalten zu ſteigern.

Von den drei größten Künſtlern des Cinquecento, Lionardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erſtere ein Jahrzehnt mit dem Entwurfe zu dem Reiterſtandbilde Francesco Sforza's. Das Modell ging zu Grunde, die Compoſition wird nur durch einzelne Handzeichnungen des Meiſters verſinnlicht. Zu *Raffael* verſahen ſich zwar die Zeitgenoſſen auch im Sculpturfache tüchtiger Leiſtungen. Was ihm aber zugeſchrieben wird, die nackte Statue des Jonas in S. Maria del popolo, der todte Knabe auf dem Delphin in Petersburg (No. **118**, 9) kann nur auf Raffaeliſche Skizzen zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem ſonſt unbekannten Bild-

hauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen ſpielt im Leben und Wirken *Michelangelo Buonarroti's* (1475—1564) die Sculptur die bedeutendſte Rolle. Obſchon Baukunſt und Malerei Michelangelo zu den ruhmreichſten Meiſtern zählen, ſo fühlte er ſich doch vorwiegend als Bildhauer. Wäre es ſtets nach ſeinen Wünſchen gegangen, ſo hätte er niemals die Sculptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund drängen laſſen.

Als Unterbrechung ſeiner ihm naturgemäßen Bildnerthätigkeit faßt er die Berufung zu Werken der Malerei auf. Die lange Beſchäftigung mit der letzteren übte Einfluß auf ſeinen Formenſinn als Bildhauer, aber in noch höherem Grade tragen die Gemälde das Gepräge ſeiner plaſtiſchen Phantaſie. Auf dem Gebiete der Malerei ſtreiten ſich Raffael und Michelangelo um die Herrſchaft, im Kreiſe der Sculptur iſt Michelangelo's Muſter für die jüngeren Geſchlechter ausſchließlich geltend geweſen. Schon in Michelangelo's Erziehung prägt ſich die künftige Doppelwirkſamkeit aus. Er iſt Lehrling in der Malerwerkſtätte Domenico Ghirlandajo's, er genießt den Unterricht in der Sculptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo. Jugendarbeiten aber kennen wir nur plaſtiſcher Natur. Die Centaurenſchlacht (No. **120**, 1) iſt das älteſte von Michelangelo erhaltene Werk. Er hat es in ſeinem ſiebzehnten Jahre mit merkwürdigem Verſtändniß antiker Kunſt verfertigt. In der Weiſe, wie ſeine Phantaſie die Schranken des Raumes überſieht, Motiv an Motiv ſich drängt, klingt bereits ſeine leidenſchaftliche, zur Uebertreibung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stiles hält er ſich in dem gleichzeitigen Relief der Madonna an der Treppe (No. **119**, 4). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna und gab Anlaß, daß er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmal des h. Dominicus herangezogen wurde. Ein Engel mit dem Candelaber und die Statuette des h. Petronius ſind ſein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächſt zurückkehrte, feſſelte ihn bei den unruhigen, der Kunſtpflege wenig günſtigen Zeiten nicht lange. Im Jahre 1496 ſehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Beſtellung des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie das Hauptwerk ſeiner erſten Periode, zugleich dasjenige, das am reinſten und ganz unmittelbar genoſſen werden kann, ſchuf: die Pietà (No. **119**, 6) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Chriſtuskörpers, zur kunſtreichen und doch ſcheinbar einfachen Gruppirung geſellt ſich ein tiefer inniger Ausdruck, wie ihn der Meiſter nie wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier ſeine idealſte Verſinnlichung empfangen. Einem ganz anderen Gedankenkreiſe gehört

der gleichzeitige Bacchus, für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitet, (No. 119, 5) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zuſtand, der feſten Stütze bedürftig, dargeſtellt, auf die lebendigſte Durchbildung des Körpers den Hauptausdruck gelegt. Aus einem verhauenen, halb ſchon zugerichteten Marmorblocke ſchuf er, nach Florenz zurückgekehrt, 1504 den David (No. 119, 7), welchen die Zeitgenoſſen gemeinhin den Giganten nannten. So aufgefaßt gewinnt die Statue an einheitlichem, wahren Charakter, der allerdings vermißt wird, wenn man den ernſten, zum Kampfe gerüſteten Rieſen als die Verkörperung eines Hirtenknaben betrachtet. Eine glänzende Zeit für den Bildhauer Michelangelo ſchien heranzukommen, als ihn Papſt Julius II. bald nach dem Antritt des Pontificates nach Rom berief, um ſein mächtiges mit vierzig Statuen geſchmücktes Grabmal von Michelangelo errichten zu laſſen. Wir kennen aus den Briefen des Künſtlers und den uns erhaltenen Contrakten die Schickſale des Werkes genau. Wir wiſſen, daß Michelangelo gleich (1505) mit Feuereifer an die Arbeit ſchritt, daß dieſelbe nach längerer, durch die Malereien in der Sixtiniſchen Kapelle veranlaßter Unterbrechung erſt nach dem Tode des Papſtes (1513) wieder aufgenommen wurde, um nach wenigen Jahren, da der neue Papſt Leo X. andere Pläne (Faſſade von S. Lorenzo in Florenz) für den Künſtler hatte, neuerdings fallen gelaſſen zu werden. Immer wieder kam Michelangelo auf das Grabmal Julius II. zurück, immer gekürzter und beſchränkter wurde die Anlage. Erſt 40 Jahre nach Beginn der Arbeit kam das Werk zum Abſchluſſe und wurde in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgeſtellt, aber in durchaus verkümmerter Geſtalt, ſo daß von der urſprünglichen großartigen Conception in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur ſich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand ſtehen (Moſes, Rachel, Lea) iſt der zornmüthige Moſes (No. 119, 8) weltberühmt. In den erſteren Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Niſche ſitzend gedacht, ſondern ihm mit anderen verwandten Figuren oben auf einem Freibaue ſeine Stelle angewieſen. Ueber der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies darf man die vollendete Kunſt, mit welcher der augenblickliche Gemüthsaffekt, die mühſame Beherrſchung des Zornes wiedergegeben iſt, nicht überſehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reducirten Denkmale keine Verwendung. Sie ſind an verſchiedenen Orten (Florenz, Paris) zerſtreut. Die bedeutendſten Reſte ſind die beiden Sklaven im Louvre (No. 120, 6). Sie, mit vielen anderen Statuen, waren beſtimmt, dem Unterbaue des Denkmals vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch ſeinen Tod wieder gefeſſelten Künſte darzuſtellen gedachte.

Auch das zweite große Monument, die Gräber der Medici, nach dem Tode des jüngeren Lorenzo Medici bei Michelangelo 1519 beſtellt, beſaß urſprünglich einen größeren Umfang, blieb nach dem Sturze der florentiniſchen Republik und der Ueberſiedlung des Künſtlers nach Rom (1534) liegen und wurde, ſoweit es fertig war, durch Schülerhände theilweiſe ergänzt, aufgeſtellt. Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der mediceiſchen Capelle in S. Lorenzo in Florenz (No. **121**, 1) iſt ſtets die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophags ruhen allegoriſche Geſtalten, darüber in einer Niſche befindet ſich die Statue des Beigeſetzten. Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die Theile des Tages perſonifizirt, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Urſprünglich ſollte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel an dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgeſehen, ſowohl dem Lorenzo, Herzog von Urbino (No. **120**, 3), in nachdenklicher Stellung, in ſich verſunken dargeſtellt — daher die volksthümliche Bezeichnung: il pensiero — wie dem Giuliano, Herzog von Nemours, als Gonfaloniere der römiſchen Kirche in Feldherrntracht (No. **120**, 2) geſchildert, gab der Künſtler eine allgemeinere Faſſung. Zu Füßen Giuliano's haben ſich träumend die Nacht (No. **120**, 4) und der Tag (No. **120**, 5) gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora (No. **121**, 3) und die Abenddämmerung (No. **121**, 2) niedergelaſſen. Einzelne Theile, z. B. der Kopf des Tages, ſind unvollendet geblieben, in allen Geſtalten prägt ſich das Streben, durch großartige Formen und mächtige Contraſte zu wirken, aus, ein geheimnißvoller Schein umwebt dieſelben, ein gewaltiges Leben ſpricht aus ihnen, wenn auch die beſondere Empfindung, die ſie beſeelt, dunkel bleibt. Von Einzelſtatuen wären aus Michelangelo's früherer Zeit der todte Adonis im Muſeo Nazionale und die Madonna in der Liebfrauenkirche in Brügge, aus ſpäteren Jahren der nackte Chriſtus in S. Maria ſopra Minerva in Rom und die unvollendete, arg verhauene Gruppe der Pietà im Florentiner Dome zu erwähnen. Reliefs haben ſich nur wenige und dieſe aus ſeiner älteren Periode (Randbilder der Madonna mit dem Chriſtuskinde und dem kleinen Johannes im Muſeo Nazionale und in der Londoner Akademie) erhalten.

Michelangelo's beſtrickendes Vorbild beſtimmte das Schickſal der italieniſchen Sculptur. Nicht allein daß ſeine Geſtalten eifrig ſtudirt wurden, auch die allgemeine Richtung nach dem Großen und Mächtigen wurde durch ihn gegeben. Während aber bei dem Meiſter alles der Ausfluß ſeines perſönlichen Geiſtes iſt, beharren die Späteren bei der bloß äußerlichen Nachahmung des gewaltigen Formengerüſtes. Beinahe alle Bildhauer folgen ſeinem Einfluß, ſo Giovanni Angelo Montorſoli, Guglielmo della Porta, Bartol. Am-

manati und zuweilen auch *Benvenuto Cellini*. Das Hauptwerk dieſes durch ſeine Selbſtbiographie in weiteſten Kreiſen bekannten Florentiners (1500—1572), der bronzene Perſeus in der Loggia de' Lanzi, zeigt noch die herb-naturaliſtiſchen Formen des 15. Jahrhunderts. Sieht man aber die in Gold getriebenen Figuren an der Baſis ſeines Salzfaſſes (No. **118**, 5) an, welches er während ſeines Aufenthaltes am Hofe Franz I. von Frankreich arbeitete, ſo entdeckt man die Nachahmung michelangeliſcher Figuren. In ſchlimmſter Weiſe ſuchte *Baccio Bandinelli* (1493—1560) mit Michelangelo zu wetteifern, indem er (Gruppe des Hercules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz) die mächtigen Formen, die Kühnheit der contraſtirenden Bewegungen hier zur Gewaltſamkeit ſteigerte, ohne ihnen Leben einflößen zu können. Beſſer ſind ſeine Relieffiguren der Apoſtel an den Chorſchranken im Florentiner Dome (No. **121**, 5), wo ihn die Nachahmung Michelangelo's noch nicht zum Verlaſſen der Einfachheit und Linienſchönheit verleitet hat.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nachdem ſich die leidenſchaftliche Vorliebe für Michelangelo's Kunſt einigermaßen beruhigt, kommt wieder der Sinn für ſchöne Formen und reine Linien zur Geltung, wobei freilich eine gewiſſe akademiſche Kälte bemerkbar wird. Die immer ſtärkere Abkehr von dem Volksgemäßen, Objektiven, die immer ſteigende Neigung zum ſubjektiven Virtuoſenthume wird theilweiſe durch die wachſende Zahl von Künſtlern fremder Nationalität, welche in Italien eine große Rolle ſpielen, erklärt. Je mehr ſich die italieniſche Kunſt zur europäiſchen Muſterkunſt erweiterte, deſto ſchwächer mußten die lebendigen Beziehungen zum eigenen Volksthume werden, deſto ausſchließlicher der auf äußerliche Größe und prunkende Kraft bedachte Formalismus herrſchen. So iſt der namhafteſte Künſtler in der ſpäteſten Renaiſſanceperiode ein geborener Vläme: Jean de Boullogne aus Douay (1524—1608), bekannter unter dem Namen *Giovanni da Bologna*. Seine Gruppen: Raub der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi, ſeine Bronzeſtatue des Mercur, der durch die Luft fliegt, mit dem einen Fuße noch auf einem Windſtoße leicht aufruhend, im Muſeo Nazionale in Florenz, gehören zu den beſten und beliebteſten Werken jener Zeit. Nicht minder wirkſam in den aus- und eingezogenen Umriſſen, lebendig in der Haltung der Figuren iſt der Neptunbrunnen in Bologna (No. **121**, 4). Auch in der Reiterſtatue Coſimo's I. in Florenz erſcheint das Streben des Künſtlers nach lebendigem und maßvollem Ausdrucke glücklich durchgeführt. Ueberhaupt erhält ſich das Porträtfach am längſten tüchtig, wie z. B. die Büſten und Medaillen Cellini's (No. **118**, 6), die Bronzeſtatue Paul III. von Guglielmo della Porta in der Peterskirche, die Büſte des A. Vittoria (No. **122**, 1) u. a. darthun.

c. Barockſculptur.

Das 17. Jahrhundert betritt wie in den anderen Künſten, ſo auch in der Sculptur, neue Bahnen. Der Zuſammenhang mit der Architektur iſt vollſtändig geſtört, der Wetteifer mit der Malerei an der Tagesordnung. Auf der einen Seite wird die ſinnliche Wirkung, z. B. in der Behandlung des Fleiſches, in dem Fettüberzuge desſelben, in der täuſchenden Wiedergabe des Stoffes in den Gewändern ſo weit als möglich getrieben, auf der anderen Seite durch das wild Bewegte, Affectirte der Stellungen, die geſchwollenen Muskeln, die verrenkten Glieder eine ideale Großartigkeit gefälſcht. Die Fruchtbarkeit der Bildhauer, an deren Spitze der Neapolitaner *Lorenzo Bernini* (1598—1680), vorwiegend in Rom thätig, ſteht, verdient nicht geringere Bewunderung, als ihre techniſche Geſchicklichkeit und virtuoſe Kunſt. Einzelnes, wie Kinderfiguren (der Hauptmeiſter dieſer Richtung iſt der Niederländer [Fiammingo] Franz Duquesnoy), gelingt vortrefflich, die decorative Wirkung zahlreicher Werke iſt unbeſtreitbar. Aber die Ermüdung, welcher der Beſchauer vor einer größeren Reihe von Barockſculpturen anheimfällt, beweiſt am beſten, wie gering die Lebenskraft derſelben iſt. Als Proben der Kunſt Bernini's, deſſen Einfluß nicht minder ſtark und dauernd war als jener Michelangelo's, mögen ein Brunnen, ein Grabmal und eine mythologiſche Gruppe dienen. Der große Brunnen auf der Piazza Navona (No. **122**, 3) mit den großen Stromgöttern, die übrigens keine eigenhändige Arbeit Bernini's ſind, zeigt ſeinen Stil in der vortheilhafteſten Weiſe. Für die Grabmälerform, wie ſie im 17. Jahrhundert herrſchte, gaben offenbar Michelangelo's Mediceergräber die wichtigſte Anregung. Dieſes Vorbild erkennt man auch in Bernini's Grabmal Urban's VIII. in der Peterskirche (No. **122**, 4), ebenſo aber die Uebertreibung (ſtehende Frauen und Gruppen an den Sarkophag angelehnt) und die Verwilderung des Sinnes, welche das Zerrbild des Todes zwiſchen ideal gedachte Geſtalten einſchiebt. Auf grob ſinnlichen Effekt iſt die Gruppe: Pluto mit Proſerpina in der Villa Ludoviſi (No. **123**, 5) angelegt, der weichlich üppige Körper der Proſerpina mit dem muskelkräftigen Leibe Pluto's in grellen Gegenſatz geſetzt. In den nackten Statuen erſcheint das Unnatürliche, zu künſtlichem Leben Aufgebauſchte noch nicht ſo ſtark wie in den Gewandſtatuen, wo das Unruhige, Flatternde, willkürlich Bewegte den höchſten Grad erreicht. Mit dieſer äußeren Leidenſchaftlichkeit der Schilderung ſtehen die Gegenſtände: Martyrien, Verzückungen u. ſ. w. im Einklange. Bernini herrſcht nicht nur in Italien (neben ihm iſt Aleſſ. Algardi ein Hauptvertreter der Richtung); ſein Einfluß erſtreckt ſich auch

nach Frankreich, welches Land er auf Geheiß Ludwig's XIV. beſuchte, und wo er ſeine eifrigſten Anhänger (Puget, Girardon u. ſ. w.) fand.

---

4. Die italieniſche Malerei im fünfzehnten Jahrhundert.

Ein Werk und eine Perſönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaiſſancemalerei, von dem glorreichen Umſchwunge, welchen die Malerkunſt im 15. Jahrhundert nahm, geſprochen und geſchrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und *Masaccio*, ihr Schöpfer. Die Schule Giotto's hatte ſich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb aufrecht, aber die formellen Schranken ſanken. Schärfer wurde die Natur ſtudirt, genauer die äußeren Erſcheinungen betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelte ſich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — beſſere Kenntniß des Nackten, Erforſchung der perſpektiviſchen Geſetze, Prüfung der Farbenwirkungen — geſtützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wurde beibehalten, aber in freierer Weiſe als früher gelöſt. Die Haufen ſondern ſich in Gruppen ab, die Hauptperſonen werden von einem theilnehmenden Chore umgeben, die Handlung in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargeſtellt, der Hintergrund ſorgfältiger, reicher, natürlicher geſchildert. Die architektoniſchen Geſetze, die Symmetrie, die Uebereinſtimmung der entſprechenden Bildtheile, umſpielen die maleriſch und individuell lebendig aufgefaßten Geſtalten. Sie geben dem Künſtler ein feſtes Maß, hindern ſeine Freiheit nicht. Die alten Gegenſtände der Darſtellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereigniſſe, die unmittelbare Empfindung des Beſchauers an. Dankt die Malerei der benachbarten Architektur, deren neue Typen ſie gern wiederholte, mit üppiger Phantaſie in die Staffage zeichnete, die Geſetzmäßigkeit der Compoſition, ſo entlieh ſie der Sculptur die Fähigkeit, die Geſtalten körperlich, rund zu ſchauen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und ſchön zu ordnen.

Alle dieſe Eigenſchaften des neuen Stiles zeigen zum erſten Male Maſaccio's Fresken in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, daß ſie als Schule galten und die jüngeren Geſchlechter bis in die Zeit Raffael's und Michelangelo's von ihnen lernten, um ſo wunderbarer aber, daß über das Leben des bahnbrechenden Meiſters ſo großes Dunkel herrſcht. *Masaccio* oder Tommaſo di Ser Giovanni di Caſtello di S. Giovanni wurde nach den Urkunden 1401 geboren,

trat 1421 in die Zunft der Apotheker, drei Jahre ſpäter in die Malergilde; im Jahre 1429 wird ſein Tod in Rom berichtet. Er ſtarb in der Fremde, ehe er ſein Werk in der Brancaccikapelle vollendet hatte, jung und in dürftigen Verhältniſſen. Daß Maſaccio die Fresken in der Kapelle nicht vollendete, ſteht feſt. Erſt ein halbes Jahrhundert ſpäter fanden ſie durch Filippino Lippi's Hand den Abſchluß. Hat er den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Tradition hatte Maſaccio's Lehrer, der gleichnamige Tommaſo, gewöhnlich *Maſolino* da Panicale genannt († 1447), der auch in Caſtiglione d'Olona bei Vareſe Fresken in der Collegiatkirche (1428?) und im Baptiſterium (1435) gemalt hatte, die Freskoarbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der letzteren Thatſache iſt nicht zu zweifeln. Bezieht ſich aber Maſolino's Antheil auf die völlig zerſtörten Deckenbilder in der Kapelle oder auf die Wandgemälde? Die neuere Kritik ſchwankt zwiſchen beiden Meinungen, wie ſie auch die Fresken in S. Clemente in Rom aus dem Anfang der zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts (Legende der h. Catharina, Kreuzigung) bald dem einen, bald dem andern Maler zuſchreibt. Die Meinung, daß der Meiſter in S. Clemente auch die Fresken im Baptiſterium in Caſtiglione gemalt hat, verdient unbedingt den Vorzug; dagegen ſchwankt vielfach noch die Entſcheidung, ob zwiſchen den Bildern in der Brancaccikapelle ein bloßer Grad- oder ein wirklicher Grundunterſchied walte, ob die drei früheſten Fresken daſelbſt (Sündenfall, Auferweckung der Tabitha und Predigt Petri) die Hand des noch nicht gereiften Schülers oder jene des noch auf einer niedrigeren Stufe ſtehenden Lehrers verrathen. Geläugnet kann nicht werden, daß abgeſehen von der Tradition auch ſonſt viele Umſtände zu Gunſten Maſolino's ſprechen. Die Bedeutung Maſaccio's bleibt von der Streitfrage unberührt. Die ihn auszeichnenden Eigenſchaften kommen in den Fresken, welche ihm ſeit jeher zugeſchrieben wurden: Vertreibung aus dem Paradieſe (No. **200**, 3), der Zinsgroſchen (No. **200**, 1), Petrus heilt Kranke durch ſeinen Schatten, vertheilt Almoſen, zur vollſten Geltung. Geradezu epochemachend darf das Bild der Vertreibung gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künſtlergeſchlechter; ganz nahe rückt es an den Stil der Cinquecentiſten heran, deren größter, Raffael, es vor Augen behielt, als er denſelben Gegenſtand in den Loggien malte. Die nackten Körper ſind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargeſtellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva, lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzung in der Engelsfigur mit feinerem Verſtändniß gezeichnet. In der Freske: der Zinsgroſchen ſind drei verſchiedene Scenen geſchildert, ſo glücklich aber angeordnet, daß die Compoſition nicht auseinanderfällt, vielmehr einer

geſchloſſenen Einheit ſich nähert. Mit markiger Kraft hat der Künſtler die Apoſtel begabt, die Chriſtusgeſtalt wirkſam durch Stellung und ideale Auffaſſung über die ganze Umgebung erhoben, in dem Zöllner eine prächtige naturwahre Geſtalt geſchaffen. Maſaccio ſteht nicht allein und unvermittelt in dem Kunſtkreiſe des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er ſeine Genoſſen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaiſſancemaler geſtellt zu werden, ſich verdient hat, iſt ſeine groß und harmoniſch angelegte Perſönlichkeit, welche ihn vor jedem einſeitigen Streben bewahrt, ihn ſtets den Kern der Handlung und die künſtleriſch ſchöne Form treffen läßt, die Phantaſie und das techniſche Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält. In der Entwickelungsgeſchichte der italieniſchen Malerei ſpielen noch andere Meiſter eine wichtige Rolle, wie *Paolo* (di Dono) *Uccello* (1397—1475), in der Perſpektive wohl bewandert, auf Licht- und Schattenwirkung ſtets bedacht (Probe aus ſeinen einfarbigen Fresken im Kloſterhofe von S. M. Novella No. 201, 1), der umgeſtüme *Andrea del Caſtagno* (1390?—1457), ein ſcharfer Naturbeobachter, die *Peſelli* (Großvater und Enkel), von welchen der letztere, Peſellino, als Thiermaler berühmt war u. a. Die Fortſchritte, welche durch die Bemühungen dieſer Künſtler der Realismus der Darſtellung, die plaſtiſche Schärfe der Geſtalten, die Farbentechnik machten, ſind unbeſtreitbar. Den Mittelpunkt des ganzen Kreiſes nimmt aber dennoch allein Maſaccio ein, bei dem man nicht von einem vereinzelten Fortſchritte in dieſer oder jener Richtung ſprechen kann, der nach keiner Seite eine Virtuoſität offenbart, wohl aber alle Beſtrebungen organiſch vereinigt und dem Dienſte einer reichen, edlen Phantaſie dienſtbar macht.

An Maſaccio reicht auch ſein Schüler, der Carmelitermönch *Fra Filippo Lippi* (1406?—1469) bei weitem nicht heran. Die bunten Schickſale des Mannes (Raub durch Seeräuber) boten den Novelliſten willkommenen Erzählungsſtoff; auch die beglaubigten Ereigniſſe ſeines Lebens (Entführung einer Nonne) ſind nicht ohne Intereſſe. Doch enthalten ſie nichts, was ſeine beſondere Kunſtrichtung erklären könnte, es ſei denn, daß man die heitere Lebensluſt, die Freude an munteren Frauentypen in ſeinen Gemälden auf ſeine Perſönlichkeit zurückführt. In den Madonnenbildern ſtreifte Filippo Lippi das kirchliche Gepräge beinahe vollſtändig ab. Sie wecken nicht Andacht, übertragen die Scene auf einen durchaus irdiſchen Boden, feſſeln durch die natürliche, faſt gemüthliche Haltung und das Streben, die Einzelgeſtalt anmuthig zu beleben. Mit Lippi kommt eine Madonnenauffaſſung in die Höhe, welche in Raffaels florentiner Madonnen ihre Vollendung empfing. Wohl hat auch Filippo Fresken geſchaffen, in der Pfarrkirche zu Prato das Leben des Täufers und des h. Stephanus, in der Apſis des Domes

zu Spoleto die Krönung Mariä geſchildert; will man aber das neue Element, welches durch ihn der italieniſchen Kunſt zugefügt wurde, betonen, ſo muß man ſich beſonders ſeinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen dieſelben jetzt eine größere Bedeutung, als ihnen bisher zuſtand, in Anſpruch. Als Probe aus dem Kreiſe der Tafelbilder Lippi's, noch in Tempera gemalt, heben wir das Rundbild in der Pittigalerie (No. **201**, 3) hervor. Das nackte Chriſtkind auf dem Schoße der halblebensgroßen Madonna ſpielt mit einem Granatapfel, im Hintergrunde iſt die Wochenſtube der h. Anna und rechts oben die Begegnung Joachims mit Anna dargeſtellt. Noch erſcheint die Handlung nicht concentrirt, der breite Erzählungston nicht völlig unterdrückt; in den Figuren des Vordergrundes iſt aber offenbar das Ziel des Malers auf die Schilderung hold mütterlichen Weſens gerichtet. Beachtung verdient die Frauengeſtalt vor dem Pfeiler, mit dem Korbe auf dem Kopfe und dem, gleichſam durch einen Luftzug zurückgebauſchten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Bildhauern und Malern des Quattrocento verwendet. Das andere Tafelbild (No. **202**, 2), die Krönung Mariae läßt uns wieder das große Gewicht, welches der Maler auf die Darſtellung munterer lieblicher Frauengeſtalten legte, erkennen. Sie füllen den ganzen Vordergrund und ſtehen nur in lockerer Verbindung zu der Hauptgruppe.

Längere Zeit währt es, ehe in Florenz wieder ein Maler erſteht, welcher, wie Maſaccio, als eine volle, harmoniſche Perſönlichkeit auftritt, und deſſen Werke einen allſeitig befriedigenden Eindruck üben. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ſcheint in Florenz eine Armuth an hervorragenden Künſtlern zu herrſchen. Sonſt hätte ſchwerlich ein bloßer Durchſchnittsmenſch wie *Benozzo Gozzoli* (1420—1498) aus Florenz eine ſo große Fruchtbarkeit entfalten und mit ſo zahlreichen Aufträgen bedacht werden können. Man ſtößt auf ausgedehnte Wandgemälde von ſeiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franciscus), S. Gimignano (Leben des h. Auguſtin), Florenz (Zug der h. drei Könige, in der Kapelle des Palaſtes Medici-Ricardi), endlich im Piſaner Campo Santo, wo er, von 1468 angefangen, in 16 Jahren zweiundzwanzig Fresken, altteſtamentliche Scenen, malte. Mehrere derſelben erfreuen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingeſtreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So gibt die Weinleſe Noahs (No. **201**, 2) ein gutes Bild eines toskaniſchen Herbſtes. Wie ſich zu dem Thurmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker ſich fleißig regen, ſo mag es bei dem Bau der florentiner Domkuppel zugegangen ſein. Die Vermählung Jacobs mit Rahel erinnert an eine luſtige florentiner Hochzeit. Nirgends ſpricht ſich eine kräftige künſtleriſche Individualität aus, nach keiner Seite

hin brachte B. Gozzoli die Malerei vorwärts. Man darf übrigens nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künſtleriſcher Talente karg geworden. Es warfen ſich aber viele an ſich tüchtige Meiſter mit ſo großem Eifer auf die Löſung von Einzelproblemen, daß darüber das Streben nach dem harmoniſchen und zuſammenfaſſenden Ausgleiche der verſchiedenen künſtleriſchen Aufgaben zurück gedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darſtellung, das nächſte Ziel der italieniſchen Renaiſſancekunſt, ließ ſich nicht mit einem Male erreichen. Da ſuchten die Einen durch ſchärfere Nachahmung namentlich der Bronzeſculptur, durch das Studium der Antike, die Anderen durch Erforſchung der perſpektiviſchen Geſetze in ihrem weiteſten Umfange, durch Verbeſſerung der techniſchen Mittel, insbeſondere der Bindemittel der Farben dem Ziele näher zu kommen. Ehe ſie den Geſtalten die freiere individuelle Empfindung einhauchten, ſie tiefer beſeelten und als Schöpfungen ihrer Phantaſie über die bloße Wirklichkeit erhoben, bemühten ſie ſich, die natürliche Geſetzlichkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen. Hier liegt die Bedeutung der beiden Brüder *Pollajuolo*: Antonio (1429—1498) und beſonders Piero Pollajuolo (1443—c. 1496), in deſſen Tafelbildern die reiche Ausbildung der landſchaftlichen Hintergründe, die genaue anatomiſche Zeichnung der Geſtalten auffällt, vor allen aber des *Piero degli Franceschi* (? 1416—1496), der zwar nicht dem florentiner Kreiſe angehört, jedoch als echter Wanderkünſtler ſeinen Einfluß in viele Landſchaften trug. Erſt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewiſſe Beruhigung und Sättigung über die Geiſter, ſucht man aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Beſtrebungen behaglich die Früchte zu ſammeln. Die florentiner Localſchule erreicht eine neue Blüthe, die Künſtler ſpielen nicht bloß in der neueren Entwickelungsgeſchichte der Malerei eine wichtige Rolle, ſondern wirken auch in ihren Werken durch den ſchönen Schein, das Gefällige, Reiche unmittelbar auf die Phantaſie der Beſchauer.

Aus dieſem Kreiſe iſt zunächſt *Sandro Botticelli* (richtig Aleſſandro Filipepi) 1447—1510 zu erwähnen, im Goldſchmiedhandwerke zuerſt unterwieſen, dann in der Schule Filippo Lippi's ausgebildet. Die Gegenſtände der Darſtellung ſind vielumfaſſend. Er holt ſich aus einem homeriſchen Hymnus ſeine Inſpiration zu der Geburt der Venus (No. **201**, 4), entlehnt einmal Lucian (Verleumdung des Apelles) das andere Mal Bocaccio (Naſtagio's Viſion) den Inhalt ſeiner Bilder, illuſtrirt Dante und ergeht ſich wohl auch nach antiken Schriftſtellern in allegoriſchen Schilderungen (Frühling). Außer zahlreichen Tafelbildern, Madonnenbildern, Porträts, malte er auch Fresken. Papſt Sixtus IV. berief ihn (ca. 1480) mit mehreren Genoſſen (Domenico Ghirlandajo, Coſimo Roſſelli, Sig-

norelli, Perugino) nach Rom, um die von ihm erbaute Palaſtkapelle (Sixtiniſche Kapelle) mit Wandgemälden zu ſchmücken. Die Thaten Moſis und Chriſti werden nach mittelalterlicher Sitte einander gegenüber geſtellt. Die Häufung der Gruppen, die allzugroße Beweglichkeit der einzelnen Geſtalten, die ſich auch den heftig flatternden Gewändern mittheilt, die Vorliebe für das Schmuckreiche macht ſich in Botticelli's Fresken geltend. Aus der Reihe der Tafelbilder heben wir die Krönung Mariae (No. **203**, 1) hervor, welches das Ziel des Künſtlers im Anſchluſſe an die Beſtrebungen Filippo Lippi's, das herkömmliche Devotionsbild durch ſelbſtändige Formenſchönheit wirkungsvoller zu ſtimmen, deutlich ausſpricht. Das Chriſtkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und führt mit der anderen die Hand der Madonna, welche ſich anſchickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnificat (Anfangswort des Lobgeſanges Mariä bei Lucas 1, 46) zu ſchreiben. — Einzelne Züge des Meiſters vererben ſich auf ſeinen Schüler *Filippino Lippi* (1457—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi, wie z. B. die Fresken in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella) mit Scenen aus dem Leben des Täufers und des h. Philippus, darthun. Filippino's Hauptruhm knüpft ſich an die Fresken in der Kapelle Brancacci, welche er etwa fünfundfünfzig Jahre nach Maſaccio's Tode fortſetzte. Er vollendete die Auferweckung des Sohnes des Theophilus, welche Maſaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und ſchilderte ſodann ſelbſtändig den Beſuch des Paulus bei dem Gefangenen Petrus, die Befreiung Petri (No. **211**, 4), das Verhör der Apoſtel vor dem Proconſul und die Kreuzigung Petri (No. **211**, 5). In der Schilderung der Scene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird, erſcheint die Figur des ſchlafenden Soldaten beſonders gelungen. Im Proconſul auf dem großen Wandbilde iſt das Studium antiker Porträtköpfe erſichtlich, der gekreuzigte Petrus beweiſt die genaue Kenntniß der Natur und des Nackten. Als Compoſition ſteht das Bild nicht hoch, ebenſo fehlt die tiefere Charakteriſtik der handelnden Perſonen. Auch in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine große Fruchtbarkeit. Aus ſeiner früheren Zeit ſtammt die Viſion des h. Bernhard (No. **200**, 2). Dem Heiligen, welcher ſeine Homilien ſchreibt, erſcheint in Begleitung von Engeln die Madonna. Hinter dem h. Bernhard bemerkt man gefeſſelte Teufel und rechts im Hintergrunde Mönche. Im Vordergrunde links kniet der Beſteller des Werkes: Francesco del Pugliese. Die Landſchaft iſt phantaſtiſch behandelt, der Gegenſatz zwiſchen dem abgehärmten Heiligen und den anmuthigen Engeln überaus wirkſam.

Im Mittelpunkte des florentiner Kunſtkreiſes ſteht *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494). Seine Klage, daß er nicht die Ringmauern von Florenz mit Hiſtorien bedecken könne, ſein Ruhm als

Schnellmaler bezeichnen am beſten, daß er zu ruhiger Herrſchaft über alle bis dahin erworbenen Kunſtmittel gelangt war. Kein ſtürmiſcher Neuerer, ohne Vorliebe für die eine oder andere Seite der Kunſtwirkung weiß er die Reſultate der mannigfachen Beſtrebungen harmoniſch zu vereinigen. Ihn unterſtützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, für das Mächtige und Große in den Formen menſchlicher Erſcheinung. Obſchon er auch zahlreiche Tafelbilder ſchuf und auch hier ſeine glänzenden Eigenſchaften entfaltete, wie z. B. in der Heimſuchung Mariae aus dem Jahre 1491 (No. **203**, 2), wo Eliſabeth demuthsvoll vor der gebenedeiten Jungfrau kniet, Maria Salome und Maria Kleophas in glücklichem Contraſte die Scene einſchließen, ſo bleibt doch die Frescomalerei ſeine eigentliche Heimat. In der Sixtiniſchen Kapelle in Rom, in S. Gimignano, in florentiner Kirchen (Ogniſanti, Trinità) war er thätig. Sein Hauptwerk ſind unſtreitig die Fresken im Chore der Kirche S. Maria Novella, wo er an drei Wänden in je vier Reihen das Leben Mariae und des Täufers erzählte. Sein hochentwickelter Raumſinn lehrte ihn, die Kompoſition architektoniſch zu gliedern, ſein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten Realismus. Es geht bei der Geburt Mariae (No. **202**, 4) ganz natürlich zu, es fehlt nicht an Porträtköpfen, jede einzelne Geſtalt aber ragt durch Stattlichkeit und markige Schönheit hervor, über dem Ganzen ſchwebt ein Hauch gediegen vornehmen Weſens, das uns den Eindruck macht, als bewegten wir uns in der Geſellſchaft auserleſener Menſchen.

So fruchtbar Domenico Ghirlandajo erſcheint, ſo ſelten ſind die echten Proben maleriſcher Thätigkeit, die ſich von dem berühmten Bildhauer *Andrea del Verrocchio* (1435—1488) erhalten haben. Dennoch darf er nicht in der Geſchichte der Malerei übergangen werden. Daß aus ſeiner Schule ſo hervorragende Meiſter wie Lorenzo di Credi, Perugino, Lionardo da Vinci hervorgingen, beweiſt ſeine ausgezeichnete Lehrbegabung. Der Umſtand, daß Verrocchio's Handzeichnungen jenen Lionardo's oft ganz nahe kommen, geſtattet noch einen wichtigeren Schluß. Verrocchio hat bereits das Schönheitsideal angeregt, welches ſodann in Lionardo's Werken zur Vollendung gelangt. Das einzige beglaubigte Tafelbild Verrocchio's: die Taufe Chriſti (No. **202**, 1), beſitzt noch ein beſonderes Intereſſe dadurch, daß der Kopf des vorderen, zu Chriſtus aufblickenden Engels von Lionardo gemalt wurde. Nicht bloß im Schülerverhältniß, ſondern auch in perſönlicher enger Verbindung ſtand zu dem Meiſter *Lorenzo di Credi* (1459—1537), nur als Tafelmaler thätig und um die Ausbildung der Oelmalerei verdient. Seine Bilder, mit größter Gewiſſenhaftigkeit und faſt peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, athmen aber zugleich eine milde Empfindung

und gewinnen durch die treffliche Färbung. Ein lieblicher, faſt ſchwermüthig angehauchter Zug ſpricht aus ſeiner Anbetung des Chriſtkindes (No. **202**, 5). Eine ſcharf ausgeprägte, geſchloſſene Natur offenbart ſich in Lorenzo's Bildern nicht, ebenſo wenig wie in jenen des Piero di Lorenzo (1462—1521), der nach ſeinem Lehrer, dem in Florenz und Rom (Sixtina) thätigen, perſönlich unbedeutenden Coſimo Roſſelli (1439—1507), den Namen *Piero di Coſimo* führte, anfangs unter des letzteren Leitung arbeitete, mit Vorliebe antike Sagen und Mythen novellenartig bearbeitete, in der Erfindung reicher landſchaftlicher Hintergründe ſich überaus fruchtbar zeigte, nachmals aber in der Wahl ſeiner Vorbilder bedenklich ſchwankte und einen guten Theil ſeiner Individualität verlor, daher auch ſeine Gemälde (z. B. h. Magdalena, im Privatbeſitz in Rom, No. **203**, 6), ihn nicht immer gleich als Urheber verrathen.

Die mittelitalieniſchen Localſchulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den feſten abgegrenzten Charakter, öffnen ſich gegen die Nachbarſchulen, tauſchen ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge gegenſeitig aus. Dieſe Ausgleichung geht weſentlich auf Wanderkünſtler zurück, welche, in kleineren Orten heimiſch, ſich von den Mittelpunkten der Kunſtübung angezogen fühlten, oder ohne feſten Aufenthalt, ihre Lehren und ihr Beiſpiel nach verſchiedenen Städten verpflanzten. So ſandte z. B. die an Toskana grenzende umbriſche Landſchaft einzelne junge Künſtler nach Florenz, welche hier die rechten Wege und großen Ziele der Kunſt kennen lernten und den Muth und die Kraft, in dem mächtigen Hauptſtrome zu ſchwimmen, empfingen. Da ſie keine einflußreiche Lokaltradition leitete, ſo warfen ſie ſich mit wahrem Ungeſtüm gerade auf die neuen Aufgaben, welche die florentiner Malerei aufgeſtellt hatte, und wurden Hauptvertreter des techniſchen Fortſchrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimiſcher Kräfte öfter ihre Wirkſamkeit, dagegen öffnete ſich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialſtädten und an den kleineren Höfen. Sie brachten in die Künſtlerkreiſe bis nach Oberitalien Leben und Bewegung. Der hervorragendſte dieſer Wanderkünſtler iſt *Piero degli Franceschi*, aus Borgo S. Sepolcro, vielleicht der gelehrteſte unter den Malern des 15. Jahrh., welcher ſowohl die anatomiſchen wie in noch höherem Maße die perſpektiviſchen Geſetze theoretiſch ergründet hatte und dieſe Kenntniß in ſeinen Werken energiſch verwerthete. Dieſelben (Auferſtehung Chriſti im Palazzo communale ſeiner Vaterſtadt, die Kreuzlegende in S. Francesco in Arezzo) zeichnen ſich daher auch mehr durch die Richtigkeit der Darſtellung als durch die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes aus. Seiner Richtung erſcheint *Melozzo da Forli* (1438—1494) verwandt, deſſen jetzt nur fragmentariſch erhaltenen Gewölbebilder in SS. Apoſtoli in Rom die

Figuren in Unteranſicht, als ſtänden ſie im Raume aufrecht, zeigen. Die vollen Früchte aus den theoretiſchen Studien zog erſt *Luca Signorelli* aus Cortona (1441?—1523). Luca war kein großer Farbenkünſtler, aber was Verſtändniß des Nackten, Kühnheit der Zeichnung und Großartigkeit der Auffaſſung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelo's. Das Tafelbild aus Cortona in der florentiner Akademie (No. **204**, 1), die Madonna zwiſchen den Erzengeln Michael und Gabriel, zu Füßen ihres Thrones zwei Kirchenväter, zeigt den breiten Wurf der Gewänder, die kräftige Charakteriſtik der Köpfe, die mächtigen Formen, die alle ſeine Werke, insbeſondere ſeine Fresken, offenbaren. In der Sixtiniſchen Kapelle (Moſes' letzte Tage), in Siena, in Monte Oliveto (Leben des h. Benedikt) hat er ſolche geſchaffen, im Dome zu Orvieto (Cappella nuova) das glänzendſte Denkmal ſeines Wirkens hinterlaſſen. Die letzten Dinge: die Predigt und den Sturz des Antichriſt, die Auferſtehung der Todten, die Strafe der Verdammten und den Einzug in das Paradies, ſchildert er hier in ausgedehnten Wandbildern, in einer Weiſe, die vielfach an Dante erinnert. Die Probe aus dieſem Freskenkreiſe (No. **202**, 3) läßt die vollkommene Herrſchaft über das Nackte, die reiche Phantaſie des Künſtlers, dem auch die kühnſten Stellungen und leidenſchaftlichſten Bewegungen gelingen, deutlich erkennen.

In Oberitalien feſſelt zunächſt die Paduaner Schule die Aufmerkſamkeit. Der Sammeleifer des Kunſtſtickers Francesco Squarcione, der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüſſe?) auf Reiſen erworben hatte und darnach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß ſich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium nach der Antike, beſonders in der Decoration, ausging. Der doctrinäre Geiſt der Paduaner Univerſität förderte ſowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Löſung mathematiſch-perſpectiviſcher Aufgaben. Der Einfluß Donatello's empfahl die ſchärfere Beobachtung plaſtiſcher Formen und die Nachahmung derſelben. Alle Eigenthümlichkeiten der Paduaner Schule erblicken wir verſchmolzen und überdieß durch eine kräftige Perſönlichkeit wirkſam gehoben in den Werken des Hauptmeiſters: *Andrea Mantegna* (1431—1506). Die Beziehungen zu ſeinem Schwiegervater, Jacopo Bellini, der längere Zeit in Florenz gelebt und hier ſich Gentile da Fabriano (ca. 1370—1450) angeſchloſſen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andrea's künſtleriſchem Charakter. Seine früheſte Thätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Meiſtern aus dem Kreiſe Squarcione's eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben des h. Jacobus und Chriſtophorus ſchmückte. Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Geſtalten ſind trefflich in den Raum

componirt, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit der Darſtellung iſt überall Bedacht genommen. Im Jahre 1459 folgte Mantegna nach längeren Verhandlungen einem Rufe des Marcheſe Lodovico Gonzaga und ſiedelte nach Mantua über. Die Fresken im Caſtello di Corte, Familiengeſchichten ſchildernd, z. B. (No. **205**, 2) die Begegnung des Marcheſe mit ſeinem ſchon im Knabenalter zur Cardinalswürde erhobenen Sohne Francesco, ſodann der Triumphzug Cäſars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Decoration eines Theaterſaales beſtimmt (gegenwärtig in Hamptoncourt bei London), ſind die hervorragendſten Denkmäler ſeiner Mantuaner Thätigkeit. Offenbart der Triumphzug Cäſars eine große Kenntniß des äußeren antiken Lebens, ſo lehrt uns die Compoſition der Deckenbilder im Caſtello di Corte das Streben des Künſtlers nach täuſchender Wahrheit der Darſtellung kennen. Er zeichnet ähnlich wie Melozzo die Geſtalten an der Decke ſo, wie ſie im wirklichen Luftraume, von unten geſehen, dem Auge ſich darbieten würden. Unter ſeinen Tafelbildern nimmt die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) einen Hauptrang ein. Ihr in der Stimmung verwandt iſt die Madonna mit Johannes und Magdalena in der Londoner Nationalgalerie (No. **205**, 1). Andrea zog auch mythologiſch-allegoriſche Gedanken in den Kreis ſeiner Schilderungen. Sie waren in der höfiſchen Welt, welche jetzt die Kunſtpflege vielfach übernahm, in Cabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder ſammelte, wie es z. B. Iſabella Gonzaga in Mantua that, beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poeſie des Zeitalters und die Zierlichkeit der Malerei doppelt feſſelnd. — In doppelter Beziehung greifen die oberitalieniſchen Schulen in das Schickſal der italieniſchen Kunſt bedeutſam ein. Sie pflegen den Kupferſtich, welchen nach früherer Meinung der florentiner Goldſchmied Maſo Finiguerra um das Jahr 1450 erfunden hatte und der jedenfalls aus der Uebung der Goldſchmiede, Platten zu graviren und die vertieften Linien mit ſchwarzem Schmelze (Niello) zu füllen, ſeinen Urſprung nahm, mit Vorliebe und heben ihn zuerſt auf eine höhere Stufe. Mantegna ſteht unter den italieniſchen Kupferſtechern des 15. Jahrh. obenan. Dann aber übt die in Flandern ausgebildete Oelmalerei auf die Entwickelung der oberitalieniſchen Technik einen überwiegend größeren Einfluß, als dieſes in Mittelitalien der Fall iſt, wo die Frescomalerei immerhin den Mittelpunkt der Thätigkeit bildete. *Antonello da Meſſina* (deſſen Thätigkeit von 1465 bis 1478 verfolgt werden kann) brachte die Kunſt der Oelmalerei ungefähr im Jahre 1473 nach Venedig, wo ſie alsbald einen völligen Umſchwung in der Malerei herbeiführte und zunächſt Antonello's Ruhm als Porträtmaler begründete. Die älteren venetianiſchen Bilder,

vor dem Einleben in die neue Weise gemalt, lassen denselben kaum ahnen. So zeigt *Carlo Crivelli's* (1440? bis nach 1493) Madonna mit dem Kinde, welches dem h. Petrus den Himmelsschlüssel überreicht (No. **203**, 3), noch Anklänge an die Paduaner Schule, Zierlichkeit mit herber Strenge gemischt. Auch der selige Lorenzo Giustiniani (No. **206**, 1) des *Gentile Bellini* (1427?—1507), des älteren Sohnes von Jacopo Bellini, aus dem Jahre 1465, ist nur durch die überaus sorgfältige Zeichnung des abgezehrten Kopfes beachtenswerth. Doch hat sich später Gentile, der seine Thätigkeit bis nach Konstantinopel ausdehnte, zu einer höheren Stufe emporgehoben, ohne aber seinen Bruder Giovanni zu erreichen, der als der Stammvater der späteren venetianischen Malerei begrüßt werden muß. Ein anderer Meister der älteren venetianischen Schule, *Vittore Carpaccio,* ist namentlich durch seine Erzählungskunst berühmt. In neun Bildern schildert er z. B. die Ursulalegende und weiß hier nicht nur durch die treffliche Perspective und den reichen Hintergrund, sondern auch durch die Fülle lebendiger Figuren zu fesseln (No. **203**, 5). Er malte die Ursulabilder 1490—95 auf Leinwand in Oelfarben, ohne aber noch der neuen Technik die ihr eigenthümlichen Vorzüge abzugewinnen.

Gar groß ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts theils auf den alten Kunststätten, wie Siena, theils in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüthe der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch keine hervorragenden Mittelglieder in der Entwickelungsgeschichte derselben bilden. Namentlich in Oberitalien giebt es kaum eine größere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschaar erfreute. Einzelne unter den Malern gravitiren nach den Hauptstädten der Kunst, nach Padua oder Venedig. Im Ganzen bewahren sie aber alle einen deutlich ausgesprochenen localen Charakter. In Verona, wo schon im Anfange des 15. Jahrh. Vittore Pisano, der berühmte Former und Gießer von Denkmünzen, auch als Maler aufgetreten war, stoßen wir nachmals auf Liberale da Verona, Girolamo dai Libri u. a.; in Vicenza begegnen uns Bartolommeo Montagna, in Brescia Vincenzo Foppa u. s. w. Das Fürstenhaus der Este sammelte und beschäftigte in Ferrara zahlreiche Maler, unter welchen neben den älteren Meistern, Cosimo Tura und Francesco Cossa, besonders *Lorenzo Costa* (1460 bis 1536) hervorgehoben werden muß. Der sog. Musenhof der Isabella Este im Louvre (No. **203**, 4) zeigt, daß sich Costa in einem ähnlichen poetischen, uns leider nicht mehr verständlichen Gedankenkreise bewegte wie Mantegna und Gent. Bellini. In Bologna (wie in

Urbino) fanden zahlreiche fremde Künſtler gute Aufnahme; eine bedeutende, beſonders in der Wiedergabe ruhiger Situationen ſinnig empfindende heimiſche Kraft erſtand in *Francesco* (Raibolini) *Francia* (1450—1517). In den Madonnen Francia's, der als Goldſchmied erzogen und als Stempelſchneider berühmt war, gibt ſich ein liebenswürdig frommer Zug, eine milde lyriſche Stimmung, gepaart mit anmuthiger Farbenſchönheit kund (No. **204**, 2). Im Porträtfache überragt ihn keiner ſeiner Zeitgenoſſen. Durch ſeinen Schüler *Timoteo Viti* (1467—1523) wurde Francia's Stil nach Urbino verpflanzt, in Bezug auf Feinheit der Formengebung und auf Linienſchönheit der landſchaftlichen Hintergründe noch weiter gebildet.

Von allgemeiner hiſtoriſcher Bedeutung tritt uns nach der Florentiner und Paduaner Schule noch die Umbriſche entgegen, und zwar auch dieſe nicht in ihren lokalen Anfängen, ſondern in den Schlußgliedern, welche in Bildung und Wirkſamkeit nicht mehr an die Provinzgrenzen gebunden ſind. Der erſte Platz gebührt Raffael's Lehrer, dem Pietro Vannucci aus Città della Pieve (1446 bis 1523), gewöhnlich *Pietro Perugino* genannt. Wahrſcheinlich dankt er der Unterweiſung Piero degli Franceschi's ſeine perſpektiviſche Kunſt, die er gern in ſeinen Bildern zur Schau trug; ſeine tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Oelmalerei geſchickt verwerthen ließ, lernte er in der Werkſtatt Verrocchio's in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia ſeine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den Florentiner Künſtlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskaniſchen Hauptſtadt, ſcheint ſogar eine Zeit lang eine Doppelwerkſtätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia eingerichtet zu haben. Ueber ein reiches Maß von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erſcheint ſeine Entwickelung bald abgeſchloſſen und tritt Stillſtand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtiniſchen Kapelle (Taufe Chriſti, Uebergabe der Schlüſſel) ſteht er auf der Höhe ſeiner Entwickelung. Seine Blüthe währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens verſtreichen, ohne ſeinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Außer den Fresken in der Sixtina ſind auf dem Gebiete monumentaler Malerei noch die Wandbilder im Saale des Wechſelgerichtes (Cambio) in Perugia hervorzuheben, die Perugino 1500 ſchuf. An der Decke ſchildert er die Planetengötter (No. **159**, 3), an den Wänden vorwiegend Helden des klaſſiſchen Alterthums, Sibyllen und Propheten. Ueberaus groß iſt Perugino's Fruchtbarkeit als Tafelmaler. Das Leben Mariae war der Lieblingsgegenſtand ſeiner Schilderungen. Er verſtand in den rundlichen Kopf der Madonna einen frommen, ſchwärmeriſchen Ausdruck zu legen, in

ihrer Geftalt die zarte Weiblichkeit glücklich hervorzuheben, durch das Colorit eine milde, freundliche Stimmung zu wecken. Bald malt er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben, bald fchwebt fie in den Lüften, von der unten verfammelten Apoftelgemeinde verehrt, bald kniet fie anbetend vor dem Chriftuskinde, das, von einem Engel gehalten, auf der Erde fitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raffael und Michael, überaus anmuthig gezeichnet, gleichfam die Wacht halten. Mariae Vermählung, ihre Himmelfahrt, wie fie unter dem Kreuze fteht, den Tod Chrifti mit den Freunden beweint, das find die Ereigniffe, die Perugino mit Vorliebe und am gelungenften verkörpert. Die beiden Proben feiner Kunft (No. **205**, 3 u. 4), die nach 1500 gemalte Vermählung in Caen und die 1495 vollendete Klage an dem Leichnam Chrifti in der Pittigalerie zeigen einerfeits, daß es Perugino nicht immer gelang, die Geftalten mit reicherem Leben zu füllen, und daß er feine Schwäche hinter der faft fchematifchen Regelmäßigkeit der Compofition barg, andererfeits aber, daß er auch tiefere Empfindungen kräftig auszudrücken, die Gruppen meifterhaft zu ordnen verftand. Neben Perugino behauptet *Bernardino* (di Betto) *Pinturicchio* (1454?—1513), nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Perugino's, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung fpielt er in der umbrifchen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinifchen. Er ftürmt nicht vorwärts, begnügt fich vielmehr, das überlieferte Kunfterbe zu verwalten und zu verwerthen. Er erwirbt fich dadurch eine ungemeine Sicherheit in der Compofition, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nicht über den Durchfchnitt hinausragen, immer aber eine lebendige Wirkung hervorrufen. Als feine Hauptwerke dürfen die Deckenfresken im Chore von S. Maria del popolo, ausgezeichnet durch die fchöne ornamentale Gliederung und die Fresken in der Libreria des Domes zu Siena (1503—1507) gelten. In den letzteren fchildert er in zehn farbenprächtigen Gemälden das Leben des Papftes Pius II., oder, wie er in der Gefchichte gewöhnlich heißt, des Aeneas Sylvius Piccolomini (No. **204**, 3). Bei dem Entwurfe der Cartons foll ihm der jugendliche Raffael Hilfe geleiftet haben.

5. Lionardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geſchichte der Staaten vor, daß wir plötzlich auf mächtige Perſönlichkeiten ſtoßen, welche mit einem Male das Schickſal der Völker wenden, ſo daß mit ihrem Auftreten eine neue Zeit beginnt und, während ſie leben, ſie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erſcheint. Auch die Kunſtgeſchichte verehrt Heroen, welche durch ihre gewaltige, allumfaſſende Perſönlichkeit den Gang der Kunſt auf lange hin beſtimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als ſolche Helden treten uns in der Renaiſſanceperiode Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirkſamkeit wohl vorbereitet. Es gibt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künſtler wenigſtens angedeutet hätten, ſchwerlich eine von ihnen eingeſchlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewieſen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachſen organiſch aus der früheren Kunſt heraus. Nur zu leicht vergißt man aber im Angeſicht ihrer Schöpfungen dieſe Abhängigkeit und glaubt an eine unbeſchränkte ſchöpferiſche Kraft. Immerhin muß man anerkennen, daß ſie nicht bloß zuſammenfügten, was bisher getrennt war, ſondern der gegebenen und überlieferten Kunſt, indem ſie dieſelbe mit ihrer Phantaſie befruchteten, ihre Perſönlichkeit dafür einſetzten, eine neue überraſchende Geſtalt verliehen.

Lionardo da Vinci iſt der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen Catarina erzeugt und im Caſtell Vinci 1452 geboren. Ein äußeres Zeugniß für die Erzählung, daß er in Verrocchio's Werkſtätte gearbeitet, liefert ſein Antheil an des letzteren Bilde: die Taufe Chriſti. Von ſeinen Jugendarbeiten, welche Vaſari anführt (Schild mit einem phantaſtiſchen Ungeheuer, Meduſakopf, große Zeichnungen Neptuns und des erſten Elternpaares) haben ſich die ſicheren Spuren verloren. Am beſten beglaubigt iſt die braun untertuſchte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz. Wir wiſſen urkundlich, daß Lionardo 1481 für die Kloſterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieſes Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe ſeine Gewohnheit war, unvollendet gelaſſen hatte. Daß von Lionardo's künſtleriſchem Treiben bis über ſein dreißigſtes Jahr hinaus ſo geringe Kunde vorhanden iſt, iſt nicht wunderbar. Lionardo war kein Fachmenſch, deſſen Thätigkeit in einem einzelnen feſtbegrenzten Kreiſe wurzelte; er entſprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaiſſance von einer vollendeten Perſönlichkeit ſich gebildet hatte.

Wenige Sterbliche dürften ſich einer ſolchen Vielſeitigkeit der Anlagen, einer ſolchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Lionardo. Seiner echt univerſellen Natur genügte kein abgeſchloſſener Wirkungskreis. Alle Wiſſenſchaften, alle Künſte und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle ſuchte er zu erwerben, nahezu alle beherrſchte er muſterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, ſo verringerte ſich das Intereſſe an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Lionardo's Freude am Experimentiren und den geringen Werth, den er auf die äußere Vollendung ſeiner Bilder legte. Einen Mann von dieſer Univerſalität des Wiſſens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verſchwenderiſch ausgeſtattet war, zu gewinnen, mußte nothwendig einem Fürſtenhofe der Renaiſſancezeit begehrenswerth erſcheinen. Auf eine ſatte glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienſte gedankenreicher, erfinderiſcher Künſtler bedurfte man nicht bloß für die höfiſchen Prunkfeſte, ſondern auch für die großen Unternehmungen, beſtimmt, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyranniſchen Herrſchaft der Dynaſtien zu verſöhnen, in Kriegszeiten die Macht der letzteren zu ſchützen. Wir begreifen, daß an einem der großen italieniſchen Höfe für Lionardo ein paſſenderer Platz war, als in dem von eiferſüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Um das Jahr 1483 nahm Lionardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforza's. Seine muſikaliſche Kunſtfertigkeit ſoll ihm zunächſt den Ruf verſchafft haben. Gar bald aber erweiterte ſich ſein Wirkungskreis. Wir finden ihn nicht nur als Anordner bei Hoffeſten, ſondern auch als Ingenieur thätig. Er fand Zeit für ſeine wiſſenſchaftliche, alle Zweige der Natur umfaſſende Thätigkeit und ſammelte in ſeiner Akademie jüngere Künſtler um ſich, ſie durch Beiſpiel und Lehre anweiſend. Auch zu eigenen künſtleriſchen Schöpfungen fühlte er ſich angeregt. Die Porträts, welche er für den Herzog malte (Lucrezia Crivelli, Cecilia Gallerani) laſſen ſich nicht mehr mit Sicherheit nachweiſen, ein unſterbliches Denkmal, freilich in arg verſtümmelter Geſtalt, iſt uns in dem Abendmahle (No. **207**, 3) geblieben. Lionardo malte es an die Wand des Refectoriums im Kloſter S. Maria delle Grazie. Der Verſuch, durch Anwendung von Oelfarben, an Stelle der ſonſt gebräuchlichen Waſſerfarben, dem Frescobilde einen tieferen Ton zu geben, ſtrafte ſich durch raſchen Verderb des Werkes, welchen die Rohheit ſpäterer Geſchlechter noch ſteigerte. Immerhin reicht, was ſich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Copien hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu laſſen. Mit gutem Grunde iſt es, wie kein zweites Gemälde, durch Nach-

bildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Compoſition, die Anordnung der Gruppen, das Linienſpiel, oder den Ausdruck und das dramatiſche Leben in das Auge faſſen, immer bleibt das Abendmahl als unübertreffliches Muſter beſtehen. Je zwei Gruppen zu drei Apoſteln ſitzen rechts und links von Chriſtus. Jede Gruppe ſchließt ſich zu einer Einheit zuſammen, greift aber gleichzeitig in die nächſte Gruppe durch Handbewegung, Blicke einzelner Apoſtel über. Alle beziehen ſich auf Chriſtus, der ſich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem ſie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitſpiel der Hände in der Action ſind ſeit jeher laut bewundert und als unnachahmlich dargeſtellt worden. Bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts währte Lionardo's Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforza's wandte er ſich wieder nach der Heimat. Eine kurze Zeit 1502 ſtand er als Kriegsingenieur in den Dienſten Ceſare Borgia's, mehrere Male beſuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptſtätte ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit. Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503 gemeinſam mit Michelangelo der Auftrag wurde, den Rathsſaal im alten Palaſte mit Fresken zu ſchmücken. Lionardo's Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das Mailänder Heer den Sieg errangen. Lionardo begann in den erſten Wochen 1504 den Carton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrſcheinlich weil ihm mißlungene Farbenexperimente dieſelbe verleideten. Sein Carton ging zu Grunde, und nur aus einer angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelink'ſchen Stiche nach dieſer Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (No. **207**, 1) kennen. Die Kampfeswuth, die maßloſe Leidenſchaft, welche auch den Schlachtroſſen ſich mittheilt, hat Lionardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren draſtiſch wiedergegeben. Der florentiner Zeit entſtammt auch das berühmte Porträt der Mona Liſa, der Frau des Francesco Giocondo, im Louvre. Ein Hauptwerk der Tafelmalerei, ein von den Servitenmönchen beſtelltes Altarbild: die Madonna mit dem Chriſtuskinde im Schoße der h. Anna, vollendete Lionardo nur im Carton, welchen die Londoner Akademie bewahrt. Ueber die Entſtehungszeit anderer Madonnenbilder: die Madonna unter den Felſen, die Madonna mit der h. Anna im Louvre, die Madonna mit dem Basrelief (No. **207**, 4) im Gattonpark in England u. ſ. w., ſind wir nicht genauer unterrichtet, auch iſt bei einzelnen derſelben die Eigenhändigkeit der Arbeit bezweifelt

worden. Theilweiſen Erſatz für die ſchlecht erhaltenen Oelbilder liefern Lionardo's Handzeichnungen. Sie haben ſich in großer Zahl erhalten und zeigen bald, wie die ſogenannten Caricaturen, den unermüdlichen Eifer des Meiſters im Aufſpüren eigenthümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren ſie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Lionardo ſeines gleichen ſuchte, kennen. Ein Beiſpiel eines weiblichen Idealkopfes iſt in No. **207**, 2 reproducirt. Im Jahre 1515 trat Lionardo dauernd in die Dienſte König Franz I. und folgte ihm 1516 nach Frankreich. Im Jahre 1519 ſtarb er im Caſtell Cloux bei Amboiſe, von ſeinem Lieblingsſchüler Melzi gepflegt, welcher auch der Erbe ſeines literariſchen Nachlaſſes wurde.

Aus den akademiſchen Kreiſen, welche Lionardo um ſich geſammelt hatte, ging, mit einzelnen ſelbſtändigen Meiſtern wie Gaudenzio Ferrari (1484—1549), von Geburt einem Piemonteſen, mit Andrea Solario, dem Gliede einer bekannten Künſtlerfamilie, u. a. wetteifernd, die lombardiſche Malerſchule hervor. Dank der gediegenen Unterweiſung erhielt ſie ſich, obgleich keine hervorragenden Talente darunter waren, ziemlich lange in Blüthe. Zu ihren Gliedern gehörten Marco d'Oggione, Ceſare da Seſto, Boltraffio und insbeſondere *Bernardino Luini* (bis nach 1533 thätig). Unter den zahlreichen Fresken Luini's nehmen die große Kreuzigung in Lugano, noch im Geiſte des Quattrocento componirt, und der Bilderkreis in Saronno, einem berühmten Wallfahrtsorte, mit Scenen aus dem Leben Mariae einen hervorragenden Platz ein. Seinen nicht minder zahlreichen Oelgemälden ſoll in vielen Fällen ein Entwurf Lionardo's zu Grunde liegen. Daß er in dem Madonnenbilde (No. **215**, 4) den Chriſtusknaben mit dem Lamme einem Werke ſeines Meiſters entlehnt hat, ſteht feſt.

Lionardo's Einfluß beſchränkt ſich nicht auf die Localſchule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte ſeine Weiſe, die Dinge aufzufaſſen, Köpfe zu zeichnen, die größte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne daß er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hatte, zwang er dennoch alle Kunſtgenoſſen, ſeinen Fußtapfen zu folgen, auch den widerwilligen, ihm unfreundlich geſinnten *Michelangelo*.

Der Schilderung Michelangelo's als Architekt und Bildhauer reiht ſich hier die Erzählung an, was er in dem dritten Thätigkeitskreiſe, in der Malerei, geſchaffen hatte. Das Band, welches Michelangelo's Wirken in den verſchiedenen Kunſtzweigen vereinigt, iſt ſeine machtvolle Perſönlichkeit. Sie offenbart ſich nicht minder deutlich in ſeinen maleriſchen Werken, wie in ſeinen Sculpturen, und zwingt dort ebenſo gut wie hier die Formen unter den Bann ſeiner in ihrer Tiefe faſt unergründlichen Phantaſie. Bereits das

erſte ſicher beglaubigte Gemälde Michelangelo's, die h. Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie, für Agnolo Doni in den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts gemalt (No. **207**, 5), läßt über die untrennbare Verknüpfung des plaſtiſchen und maleriſchen Elementes in Michelangelo keinen Zweifel zu. Er malte das Bild in der alten Temperamanier, die ihm vollkommen für die ſcharfe Modellirung und feine Rundung der Formen genügte. Gewöhnlich wird erzählt, daß Michelangelo eigentlich nur gezwungen und gegen ſeinen Wunſch zum Pinſel gegriffen habe. In ſeiner Erziehung jedoch wurde die Malerkunſt keineswegs vernachläſſigt. Die Werkſtätte Domenico Ghirlandajo's theilt ſich mit dem Garten von S. Marco in den Ruhm, Michelangelo's Kräfte zuerſt geweckt zu haben. Und ebenſo ging er keineswegs widerwillig an die Arbeit, als ihm gleichzeitig mit Lionardo die Aufgabe geſtellt wurde, den Rathsſaal im Regierungspalaſte mit Fresken zu ſchmücken. Michelangelo ſchilderte eine Scene aus dem Piſanerkriege, 1364, den Ueberfall der im Arno badenden Florentiner durch Piſaner Truppen, deſſen ſchlimme Folgen durch die Wachſamkeit des Manno Donati verhütet wurde, ſo daß die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu Gunſten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Carton der „badenden Soldaten" im Februar 1505. Zur Ausführung desſelben in Farben kam er nicht, da er vom Papſte Julius II. abberufen wurde. Der Carton hat ſich leider nicht erhalten. Einzelne Gruppen aus demſelben wurden von Marcanton und Agoſtino Veneziano geſtochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcanton's Kletterer (No. **208**, 3) mit einer willkürlich hinzugefügten landſchaftlichen Staffage, zeigen uns am beſten, wie tief das Werk in der plaſtiſchen Phantaſie des Meiſters wurzelte, und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenſtande anzog. Mit ſichtlichem Behagen hatte Michelangelo das Wandgemälde im florentiner Palaſte begonnen, und dennoch ließ er es unvollendet. Mit Widerwillen ſchritt er an die Deckenbilder in der Sixtiniſchen Kapelle, und trotzdem ſchuf er hier ein Hauptwerk, in welchem ſeine Größe und ſeine eigenthümliche Natur zu voller Geltung gelangte. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtiniſchen Kapelle mit Fresken zu ſchmücken. Durch ſchleunige Flucht aus Rom ſuchte er ſich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papſtes zu entziehen. Erſt nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächſt goß er in Bologna die Erzſtatue Julius II., dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunſche des Papſtes willfahren und die Bilder in der Sixtina,

aber nach einem während der Arbeit großartig erweiterten Plane ausführen. Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbſte 1512 währte die Arbeit. Michelangelo erdachte für die ungegliederte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektoniſches Scheingerüſte, malte Rahmen und Geſimſe, belebte ſie mit vorſpringenden, Marmor- oder Bronzefarbe nachahmenden Figuren, nackten Geſtalten, Kindern, welche gleichſam die Träger und Stützen des Gerüſtes vorſtellen, und verlieh ſo ſeinem Werke eine geſetzmäßige architektoniſche Ordnung. In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geſchichten der Geneſis. Drei Felder behandeln die Weltſchöpfung, drei andere die Schickſale Adam's und Eva's, von ihrer Erſchaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradieſe, die letzten drei endlich ſind dem Erneuerer des Menſchengeſchlechtes, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er ſeine Arbeit. So erklärt ſich die Verſchiedenheit in den Maßen, welche zwiſchen dieſen und den ſpäteren Mittelbildern waltet. Michelangelo wählte ſpäter, der weiten Entfernung vom Beſchauer entſprechend, größere Dimenſionen. Auch die Anklänge an den florentiner Carton, welche namentlich die Sündfluth (No. **208**, 2) darbietet, werden durch die frühere Entſtehung begreiflich. In den Geſtalten Adam's und Eva's, auf den mittleren Bildern, entfaltet Michelangelo eine vollendete Kunſt in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung, ſo in dem aus dem Schlafe gleichſam erwachenden, leiſe von lebendigem Athem durchwehten Adam. Seine volle Größe zeigt ſich in den Schöpfungsbildern. Die Geſtalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten feſtgeſtellt, in der Verſinnlichung der ſchöpferiſchen Allmacht durch eine ſcheinbar unbegrenzte, unendlich ſtürmiſche Bewegung das Muſter geboten, an welches ſich fortan alle Künſtler halten mußten. Wie majeſtätiſch kommt nicht Jehovah auf dem zweiten Bilde (No. **208**, 4) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal erblicken wir ihn auf demſelben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben ſpendend. Man vergißt die ſo unübertrefflich gelungene perſpectiviſche Verkürzung der Geſtalt zu bewundern über dem Eindruck, welchen die ſcheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den Geſtalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche zwölf an der Zahl (ſieben Propheten, fünf Sibyllen) zwiſchen den Pfeilern des architektoniſchen Gerüſtes ſitzen. In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöſer in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forſchen bis zum begeiſterten, gewiſſen Ahnen, verkörpert. Am berühmteſten ſind die Geſtalten des in ſich ge-

kehrten gramerfüllten Jeremias und der delphiſchen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heiles empfängt. Den Propheten Jeſaias (No. **208**, 5) hat Michelangelo in dem Augenblicke geſchildert, in welchem er das Buch der Verheißungen ſchließt und von dem ihn begleitenden Engel auf die Erfüllung der letzteren aufmerkſam gemacht wird. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen geſellen ſich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenſtern namenloſe Gruppen, häufig als die Vorfahren Chriſti bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen, wie in den Propheten, angeſchlagen werden und nur noch in allgemeinerer Weiſe das Harren und Erwarten zum Ausdruck gelangt. Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Thaten aus der Geſchichte Iſraels darſtellend (Goliath's und Holofernes' Tödtung, Haman's Beſtrafung, eherne Schlange), ſchließen den Bilderkreis ab. Iſt auch derſelbe erſt nachträglich von Michelangelo geſchaffen worden, ſo fügte er ſich doch der Gedankenwelt, welche bereits die Wandfresken verkörpern (Heilsgeſchichte), trefflich ein. Aus jeder Geſtalt ſpricht der plaſtiſche Geiſt des Meiſters. Nur wer in der Sculptur groß geworden war, konnte die Propheten, Sibyllen und decorativen Figuren ſchaffen. Die Deckenbilder aber boten Michelangelo den Vortheil, daß er die Empfindung noch mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als dieſes in dem immerhin ſpröderen Steine möglich iſt. So kam die gewaltige ungeſtüme Phantaſie Michelangelo's hier reiner zur Geltung als in ſeinen plaſtiſchen Werken.

Mehr als zwanzig Jahre vergingen, ehe Michelangelo wieder den Pinſel in die Hand nahm. Nachdem er, von den mediceïſchen Grabmälern weg, wieder nach Rom zurückgekehrt war (1534), begann er auf das Andringen Papſt Paul's III. an der Altarwand der Sixtiniſchen Kapelle das Jüngſte Gericht zu malen. Am Schluſſe des Jahres 1541 war die Rieſenfreske vollendet. Das berühmte Kirchenlied „Dies irae" gibt am beſten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Chriſti und die furchtbare Vergeltung ſchilderte. Chriſtus, ſeine Mutter zur Seite, von zahlloſen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll ſind namentlich die Märtyrer in der Nähe Chriſti, welche die Werkzeuge, mit denen ſie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd, emporhalten (No. **208**, 1 mit den hh. Laurentius und Bartholomaeus). In der unteren Abtheilung wogen und ſchweben die Auferſtandenen, die einen zur Seligkeit emporſteigend, die anderen zur Hölle herabgezogen, während in der Mitte die ſieben Engel des Gerichtes die Poſaunen blaſen. In der unterſten Zone erblicken wir links das Feld der Auferſtehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entſteigen, rechts aber fährt

Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harrt. Das Jüngſte Gericht iſt nicht das letzte Werk Michelangelo's. In den Jahren 1543—1550 malte er in der Kapelle Paolina im Vatican die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch ſtehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin ſeiner ſpäteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Chriſtus am Kreuze in einer Auffaſſung, welche für die ſpäteren Geſchlechter maßgebend wurde. Mehrere ſeiner Compoſitionen wurden von Schülern und jüngeren Künſtlern ausgeführt. So geht die Kreuzabnahme Daniel da Volterra's (in Trinità de' Monti zu Rom) gewiß auf einen Entwurf Michelangelo's zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von *Sebaſtiano del Piombo* (No. **213**, 1) mochten ſeine Rathſchläge Einfluß geübt haben. Sebaſtiano del Piombo war urſprünglich in Venedig in Giorgione's Werkſtätte zum Maler ausgebildet worden; durch Agoſtino Chigi, den reichen Bankherrn und Kunſtfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu großem Anſehen und wurde von der Partei Michelangelo's dem vielbeneideten Raffael gegenüber geſtellt. Die Auferweckung des Lazarus, in welchem Bilde namentlich die Geſtalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebaſtiano 1518 im Wettſtreit mit Raffael gemalt. Und wohl hatten die Künſtler Roms Grund, Raffael um ſeine Stellung, ſeinen Einfluß am päpſtlichen Hofe, ſeine faſt unbegrenzte Wirkſamkeit zu beneiden. Gerade damals, als Sebaſtiano mit ihm um die Palme in der Malerei rang, ſtand Raffael auf der Höhe ſeines Glückes und ſeiner Thätigkeit, gleichzeitig aber auch am Ende ſeines Lebens. Das Gemälde, welches Sebaſtiano durch ſeine Kunſt in Schatten ſtellen wollte, die Verklärung Chriſti, hinterließ Raffael unvollendet.

Raffael wurde am Charfreitag (28. März) 1483 in Urbino geboren. Sein Vater, Giovanni Santi, übte ſelbſt die Malerei und ſtand wie am Hofe, ſo auch bei ſeinen Kunſtgenoſſen in gutem Anſehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffael's Unterricht bis zu deſſen Uebertritt in die Werkſtätte Perugino's (ungefähr 1500) leitete, iſt uns nicht überliefert worden, doch vermuthen wir aus äußeren Gründen, daß es Timoteo Viti war, welcher jedenfalls als der tüchtigſte urbinatiſche Meiſter zählte und ſpäter mit Raffael in perſönlichen Beziehungen ſtand. Nur etwa zwei Jahre konnte Raffael die unmittelbare Unterweiſung Perugino's genießen, da dieſer ſeit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Perugino's Werkſtatt und auch mit Pinturicchio, dem beſten umbriſchen Maler nächſt Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in ſeine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrſcheinlich auch ſchon damals mit Francia in engeren Ver-

kehr. Die Einwirkung dieſer beiden Meiſter auf ſeine Kunſtweiſe wird durch einzelne Jugendwerke beſtätigt, ebenſo wie der Einfluß Perugino's in einer Reihe von Bildern noch bis über die Zeit (1504—1505), in welcher Raffael ſich dauernd in Florenz niederließ, ohne aber ſeine Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abzubrechen, wiederklingt. Nach der damals herrſchenden Sitte überließ der Beſteller dem Künſtler, zumal wenn dieſer noch in jungen Jahren ſtand, nicht die freie Wahl der Compoſition, ſondern wies ihm häufig ein beſtimmtes Vorbild an, nach welchem er ſich zu richten hatte. So kommt es, daß die großen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Città di Caſtello und Perugia malte, mit Bildern Perugino's und der umbriſchen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliederung übereinſtimmen. Für Raffael's Crucifix, Krönung Mariae (Vaticaniſche Galerie), Vermählung Mariae, für die Madonna der Nonnen des h. Antonius (Depot der Londoner Nationalgalerie), aus dem Jahre 1505, und die Madonna aus dem Hauſe Ansidei (Blenheim bei Oxford), aus dem Jahre 1507, laſſen ſich die Muſter, welche Raffael befolgen mußte, nachweiſen.

Für die Entwickelungsgeſchichte Raffael's beſitzen gerade dieſe großen Altarbilder ein hohes Intereſſe; denn ſie zeigen, wie ſich innerhalb des gegebenen Rahmens ſeine eigene Natur und Anlage Bahn brach. Raffael's Vermählung Mariae z. B. (No. **209**, 1), mit Perugino's Vermählung (No. **205**, 3) verglichen, offenbart, oberflächlich betrachtet, mit dieſer die größte Verwandtſchaft. Nur iſt der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeſchoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauſcht. Sieht man genauer zu, ſo erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Aehnlichkeit waltet. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausſtattete, ſo hat er auch in die Köpfe der Umſtehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Geſtalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffael's Jugend iſt das gleiche Verhältniß nachweisbar.

Der Verkehr mit der florentiner Kunſtwelt wurde für Raffael die fruchtbarſte Schule. Gerade in den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts hob ſich, nach dem tragiſchen Niedergange Savonarola's und ſeitdem größere Ruhe im Staate herrſchte, wieder die künſtleriſche Thätigkeit. Größere Unternehmungen, wie die Ausmalung des Rathſaales, wurden gewagt, der Bauluſt und Bilderfreude reicher gehuldigt. Ein neues Geſchlecht war in die Höhe gekommen, welches Dank der raſtloſen Arbeit der Quattrocentiſten über die techniſchen Mittel faſt unbedingt gebot und auf feſter Grundlage weiter bauen konnte. Mit mehreren der Kunſtgenoſſen trat Raffael in nähere Beziehungen, ſo mit dem Sohne Domenico's, mit Ridolfo

Ghirlandajo (1483—1561), deſſen Hiſtorienbilder (aus dem Leben des h. Zenobius) und Porträts ihn als einen der beſten Oelmaler ſeiner Zeit bekunden. Am innigſten war aber Raffael mit *Fra Bartolommeo,* dem Mönche von S. Marco (1475—1517) verbunden. Bartolommeo, mit dem Beinamen della Porta, war in der Werkſtätte Coſimo Roſſelli's zuerſt beſchäftigt geweſen und hatte dann mit *Mariotto Albertinelli* (1474—1515), dem Maler der wunderſchönen Heimſuchung in der Uffiziengalerie, gemeinſam gearbeitet. Durch die Hinrichtung des ihm befreundeten Savonarola in tiefſter Seele verwundet, ſuchte er in einem Dominicanerkloſter Frieden und Ruhe. Erſt nach mehreren Jahren nahm er die praktiſche Thätigkeit als Maler wieder auf. Die Proben ſeiner Kunſt (No. **212,** 1 u. 2) bekunden, wie vortrefflich ſich Fra Bartolommeo auf den feſten Aufbau der Gruppen, auf die Wiedergabe ergreifender Empfindungen verſtand. Den großen Einzelfiguren, die er gern malte, verlieh er durch den ſchönen Wurf der Gewänder ein würdig-ideales Ausſehen, die h. Familien hob er durch die geſchloſſenen Linien über den gewöhnlichen Naturalismus der Darſtellung hinaus, ohne daß die unmittelbare Lebendigkeit und Friſche der Bewegung und Empfindung darunter litten.

Raffael löſte durch den Verkehr mit Fra Bartolommeo und den Einblick in die reiche florentiner Kunſtwelt raſch die Schranken, in welchen ihn die umbriſche Schule gefangen gehalten. Es offenbarte ſich hier zum erſten Male die wunderbare Empfänglichkeit Raffael's für fremde Kunſtweiſen, welchen er feinfühlig das für ihn Brauchbare abſieht, um es ſo feſt in ſich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug der eigenſten Natur erſcheint. Im Gegenſatze zu Michelangelo, der nur in ſeiner eigenen Welt lebt, erſchließt ſich Raffael willig gegen äußere Einflüſſe, ohne doch jemals von denſelben abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwiſchen ſelbſtändiger Schöpferkraft und verſtändnißvoller Aneignung aller Elemente, die ſeine eigene Natur ergänzten, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento ſteht als Michelangelo, trotzdem daß die Natur des letzteren als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Den Entwickelungsgang Raffael's unter dem Einfluſſe der florentiner Kunſt verſinnlichen am beſten die Madonnen und heiligen Familien, bei deren Schöpfung er nicht an ältere Muſter gebunden war, und welche, wenigſtens theilweiſe, nicht mehr Andachtszwecken dienten. Es kommt nicht allein eine reifere Schönheit in die Madonnengeſtalten und ein kräftigeres Leben in die Chriſtuskinder, die ganze Auffaſſung zeigt einen unbefangenen, dem Leben zugewandten Blick: Raffael läßt uns in ſeinen florentiner Madonnen die Mutterfreude und das Mutterglück rein genießen. Unter der ſtatt-

lichen Zahl derſelben dürften die Madonna del Granduca in Florenz, die Madonna aus dem Hauſe Tempi in München, die Madonna mit dem Stieglitz in Florenz und die ſchöne Gärtnerin in Paris die bekannteſten ſein. Den allmählichen Umſchwung in ſeiner Phantaſie offenbart auch die von Raffael, 1507, für eine Dame in Perugia gemalte Grablegung. Die erſten Entwürfe bewegen ſich noch in dem überlieferten Schulgeleiſe, in der endgiltigen Compoſition (No. **209**, 2) fügt Raffael, durch einen Kupferſtich Mantegna's angeregt, der „Klage" noch eine dramatiſche Action, das Begräbniß Chriſti, hinzu.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier ſein Glück zu ſuchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papſtes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte große Dinge mit dem vaticaniſchen Palaſte vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpſtlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künſtleriſchen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrſcheinlich durch Bramante, den Landsmann und Verwandten, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunſt des Papſtes in ſo hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vaticaniſchen Prunkgemächern zog ſich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der erſten Stanze fallen in den Anfang des römiſchen Aufenthaltes (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erſt nach Raffael's Tode, theilweiſe gar nicht mehr nach ſeinen Entwürfen vollendet.

Die erſte Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadenſachen in Gegenwart des Papſtes verhandelt und beſiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke ſchilderte Raffael in vier Rundbildern, durch Beiſchriften kenntlich, die allegoriſchen Figuren der Theologie, Poeſie, Philoſophie und der Gerechtigkeit, verſinnlichte auf dieſe Art die Kreiſe, in welchen ſich das Geiſtesleben der Menſchheit bewegt, und die Mächte, welche demſelben vorſtehen. In den vier großen Wandbildern ſtellte er ſodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, ſie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen Diſputa bekannte Gemälde (No. **210**, 1) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöſe Erkenntniß anſtreben, vereinigt. Der Himmel hat ſich geöffnet und enthüllt in der Mitte Chriſtus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des alten und neuen Teſtamentes umgeben. Gottvater ſchwebt über Chriſtus, während das Symbol des h. Geiſtes unterhalb des Wolkenthrones Chriſti ſichtbar iſt. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monſtranz die Hoſtie prangt, haben zunächſt die vier Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwiſchen Päpſten, Cardinälen,

Biſchöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, ſich Männer gruppirt, in welchen die verſchiedenen Stufen der religiöſen Erkenntniß, vom grübelnden Zweifel bis zur begeiſterten Ueberzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenſtandes von dem hiſtoriſchen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachſten pſychologiſchen Affecte möglich wurde, empfing das Gemälde das reichſte Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dante's, Fra Angelico's, Savonarola's, fehlen nicht.

Auf der gegenüberſtehenden Wand malte Raffael die „Schule von Athen" (No. **210**, 2), verherrlichte die Philoſophie und die Wiſſenſchaft, wobei ihm die zu ſeiner Zeit herrſchenden, namentlich von Marſilius Ficinus eifrig verbreiteten platoniſchen Lehren zur Richtſchnur dienten. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philoſophenfürſten, der göttliche Plato und Ariſtoteles, der das Weſen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge ſteht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) iſt auf den erſten Blick kenntlich, ebenſo der auf den Stufen liegende halbnackte Diogenes. Im Vordergrunde ſehen wir die Vertreter der Wiſſenſchaften, welche auf die philoſophiſche Erkenntniß vorbereiten, die Stufenleiter zu derſelben bilden, gruppirt, rechts Aſtronomen und Geometer, links die Muſiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne hiſtoriſche Repräſentanten der Wiſſenſchaften, gleichſam als Richtpunkte für den Beſchauer, ſeiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael iſt, daß er die verſchiedenen Gruppen in lebendige Action ſetzt und innerlich zuſammenhängen läßt. Es baut ſich das Bild nicht bloß in den Linien als eine Einheit auf, es drängen auch pſychologiſch die Gruppen mit Nothwendigkeit dem Mittelpunkte entgegen, welchen die idealen, majeſtätiſchen Geſtalten Plato's und Ariſtoteles' bilden. — Das dritte Bild an der Fenſterwand iſt der Darſtellung des Parnaß gewidmet. Um Apollo und die Muſen haben ſich die alten und neuen Dichter verſammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genoſſen hinaus und ſchreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geiſte getrieben, einher. Die Freske der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes ſchildernd, zerfällt in drei Abtheilungen. In dem oberen Halbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorſicht und Mäßigung in überaus anmuthigen Geſtalten verkörpert, unten zu beiden Seiten des Fenſters die Uebergabe des weltlichen und kirchlichen Geſetzbuches durch Kaiſer und Papſt gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erſt nach dem Regierungsantritte Leo's X. 1514 vollendet, führen uns himmliſche Erſcheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erſte Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel zu Jeruſalem (No. **211**, 2) zum Gegenſtande. Der ſyriſche Feldherr, der ſich eben anſchickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlaſſen, wird von einem himmliſchen Reiter zu Boden geworfen. Der Hoheprieſter kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu erflehen. Er ſieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ſei, wohl aber ſehen es die Weiber, welche Schrecken über die plötzliche Erſcheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklommen, um das Ereigniß beſſer überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papſt, durch die gemeſſene Ruhe der Haltung gegen die leidenſchaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodor's wirkſam contraſtirend. Hier lernen wir zum erſten Male das Geheimniß des Raffaeliſchen Stiles, die feine Abwägung der Gegenſätze, den harmoniſchen Abſchluß des Affectes kennen. Nachdem der letztere bis zur höchſten Steigerung entwickelt wurde, gleitet er wieder zu gemeſſener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlaſtung und Löſung treten. — Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt iſt auf der gegenüber ſtehenden Wand die Darſtellung, wie Attila durch die Erſcheinung der Apoſtelfürſten in den Lüften vom italieniſchen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier iſt der Papſt (Leo X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuſchauer, ſondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apoſtel wiederholend. In den Reitern im Gefolge des Hunnenfürſten bemerkt man zum erſten Male eine ſtärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajansſäule). — Die beiden Fresken an den Fenſterwänden ſchildern die Befreiung Petri aus dem Kerker und die ſog. Meſſe von Bolſena, wie dem ungläubigen Prieſter am Altare in der Hoſtie Blutstropfen Chriſti erſcheinen. Die Gegenwart des päpſtlichen Hofes bei der Scene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen.

In der dritten Stanze feſſelt unſere Aufmerkſamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Oſtia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. Vaticaniſchen Quartiers), welcher durch den Segensſpruch des Papſtes Leo IV. gelöſcht wurde. An die Stelle des beſonderen Ereigniſſes, dem ſich keine reichen künſtleriſchen Seiten abgewinnen laſſen, ſetzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunſt (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlieh durch die Uebertragung der Scene in eine

heroiſche Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigenthümlich großen, idealen Charakter. — Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karl des Großen und wie ſich Papſt Leo III. in dem Streite zwiſchen ihm und römiſchen Patriziern vor dem Kaiſer durch einen Eid reinigt, zum Gegenſtande. Die Tendenz dieſer 1514—1517 ausgeführten Bilder ging nicht bloß dahin, der päpſtlichen Macht zu huldigen, ſondern auch dem Papſte Leo X. perſönlich zu ſchmeicheln, daher nur Scenen aus dem Leben gleichnamiger Päpſte ausgewählt wurden. Der letzte und größte Saal beſitzt als Hauptbild die Conſtantinsſchlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaeliſche Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darſtellungen aus dem Leben Conſtantin's, von Schülern nicht bloß gemalt, ſondern auch componirt ſind.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael ſeine Thätigkeit ſammeln, und trat der Antheil der Schüler an den einzelnen Werken gegen die eigenhändige Arbeit entſchieden zurück. Das änderte ſich, als Leo X. zur Herrſchaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche ſchon wegen ihrer decorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheiſchten. Vollends nach der Uebernahme des Baumeiſteramtes an S. Peter drohten ſich die Kräfte Raffael's zu zerſplittern, zumal bei ſeinem ſteigenden Ruhme auch die Begehrlichkeit nach ſeinen Werken ſtieg. Kein Genoſſe des Hofes, kein kunſtfreundlicher Fürſt, der nicht ein Bild, von Raffael gemalt, zu beſitzen gewünſcht hätte. Daher ſinkt in den letzten ſechs Jahren ſeines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der ſpäteren römiſchen Periode Raffael's können ſich dieſes Vorzuges rühmen. So rührt z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonna's, der Johanna von Arragonien, von einem Schüler her, welcher dieſelbe in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkſtätte Raffael's das Bild gemalt wurde. Selbſt an dem berühmten Porträt Leo X. mit zwei Kardinälen (No. **211**, 1) half Giulio Romano mit. Daher beſitzen die Bilder aus der früheren römiſchen Periode für die Kenntniß der Raffaeliſchen Malweiſe einen viel höheren Werth, als die ſpäteren Gemälde. Proben aus dieſer früheren Zeit, in welche auch die Madonna di Foligno in der vaticaniſchen Galerie, die Madonna della Sedia in der Pittigalerie in Florenz, und die Viſion der h. Cäcilia in Bologna fallen, ſind das Porträt Julius II. (No. **209**, 3) und die aus Neapel nach Madrid gewanderte Madonna mit dem Fiſche (No. **209**, 4). Der thronenden Madonna ſteht der h. Hieronymus und links der Erzengel Raffael mit dem jungen Tobias zur Seite. Sowohl durch die Innigkeit des Ausdrucks und die Harmonie der Farben, wie durch die feierliche Würde in der

Anordnung gehört ſie zu den hervorragendſten Madonnenbildern Raffael's.

Für eine urſprünglich dem rein decorativen Gebiete angehörige Beſtellung ſchuldet die Nachwelt dem Papſte Leo X. die höchſte Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche, welche die unteren Wandflächen in der Sixtiniſchen Kapelle ſchmückten, ſollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu componiren übertragen (1514—1516). Nach Raffael's Cartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüſſel unter der Leitung des Pieter van Aelſt gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erſten Male in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern verſehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zuſtande, bewahrt; die Cartons Raffael's aber, leider nur ſieben, von Rubens aufgefunden, kamen in den Beſitz König Karl's I. von England und befinden ſich gegenwärtig im Kenſington-Muſeum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zuſammengeklebtes Papier gemalten Cartons mit der Zeit viel gelitten haben, ſo bilden ſie doch neben den vaticaniſchen Fresken das Hauptwerk Raffael's, ja ſie überragen dieſelben ſogar in einem Punkte, da ſie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Anfügung an den Willen des Beſtellers zeigen, keinen ſpröden Stoff zu bewältigen hatten, ſondern der Phantaſie des Künſtlers den freieſten Spielraum boten. Die Eigenthümlichkeiten des Raffaeliſchen Stiles, das feſte Maß auch in leidenſchaftlichen Schilderungen, der verſöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewaltſamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichſten auf. Der Gegenſtand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und ſolche Ereigniſſe der apoſtoliſchen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweiſen. Der wunderbare Fiſchzug, die Uebergabe der Schlüſſel an Petrus bilden gleichſam die Einleitung zu dem Bilderkreiſe. Es folgen ſodann die Heilung des Lahmen an der ſchönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Beſtrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lyſtra und Pauli Predigt in Athen. Das Opfer zu Lyſtra (No. **211**, 3, im Gegenſinne) wird nach den Worten der Apoſtelgeſchichte 14, 7 dargeſtellt. Paulus und Barnabas hatten einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Mercur, die zur Erde herabgeſtiegen ſind, gehalten und ſollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Sculpturen, deren Studium den Meiſter und die Schüler immer eifriger beſchäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und ſeine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apoſtel blickend, ſteht dieſer auf erhöhtem Sockel für ſich und droht in Entrüſtung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick

höchſter Spannung iſt gewählt, die Darſtellung aber doch ſo geordnet, daß der Hergang in ſeinem ganzen Verlaufe deutlich erſcheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie ſie die Gegenſätze räumlich auseinanderhält, ſo vermittelt ſie auch löſend die leidenſchaftlichen Stimmungen der Hauptperſonen.

Der zweite große Auftrag Leo's X. bezog ſich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaſo) des vatikaniſchen Palaſtes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle ſchmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe ſeiner Schüler in den Jahren 1513—1519 maleriſch aus.

Jede in vier Felder getheilte Flachkuppel — und ſolcher Kuppeln gibt es vierzehn — enthält vier bibliſche Bilder. Man zählt alſo die Summe von 56 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen die Bibel Raffael's häufig in Kupfer geſtochen und nachgebildet worden. In den Schöpfungsſcenen hielt ſich Raffael an Michelangelo's Muſter, ſelbſtändig geſchaffen und von reizender Wirkung ſind die idylliſchen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Moſis Jugendleben. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung Giovanni's da Udine (1487—1564) mit Zierraten bemalt, welche unter dem Namen Grottesken bekannt ſind. Der Name deutet den Urſprung an. In den verſchütteten, unterirdiſchen Bädern und Villen, die wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten die Ornamentmaler eine Fülle köſtlicher Muſter, aus dem Spiel mit leichten architektoniſchen Gliedern (Stengel ſtatt Säulen, Kränze ſtatt Balken u. ſ. w.) hervorgegangen, welche ſie ebenſo wie die zierlichen Stuckreliefs eifrig benützten und in fröhlicher Weiſe mit der altbekannten Rankendecoration und rein naturaliſtiſch behandelten Frucht- und Blumengewinden miſchten (Probe eines Pfeilers No. **158**, 3). In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffael's vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in denſelben eine ganze Reihe antiker Sculpturen flüchtig ſkizzirt wiederfinden, neben allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit durch die Phantaſie kamen.

Neben dem Papſte bewährte ſich der reiche, ebenſo üppige wie feinſinnige Kaufherr Agoſtino Chigi als warmer Gönner Raffael's. In ſeinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen (No. **210**, 4). Der Vergleich mit Michelangelo's Sibyllen drängt ſich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zuſammenſtellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens ſchon Giovanni Piſano durchgeführt hatte. Eigenthümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich ſchöne Umrißlinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen ſich der Bogenlinie anſchließt, die Belebung des Raumes,

die Anmuth der Frauengeſtalten und die Lieblichkeit der Engelknaben. Die Verbindung mit Agoſtino Chigi gab aber noch zu anderen Frescowerken Anlaß. In der Villa, welche ſich Chigi von Peruzzi bauen ließ (Farneſina) malte Raffael zunächſt in einer kleineren Halle des Erdgeſchoſſes die Galatea, wie ſie triumphirend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delphinen gezogenen Muſchel durchſchifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künſtler: Peruzzi, Sebaſtian del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausſchmückung der größeren Halle ausſchließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreiſes wird aus der Anſicht der Halle (No. **158**, 4) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes ſchildert Raffael, von einem antiken Epigramme angeregt, den Triumph Amor's, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegſchleppt und als Weltbeherrſcher ſich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtſchnüren eingerahmt, ſind Scenen aus der Pſychefabel auf Grund der Novelle des Apulejus dargeſtellt, in der Mitte der Decke endlich, gleichſam auf zwei ausgeſpannten Teppichen, wird der Richterſpruch Jupiter's und die Aufnahme Pſyche's in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Pſyche (No. **210**, 3) beſchrieben. Um den Tiſch haben ſich nebſt dem Brautpaare die Götter Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proſerpina, Hercules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundſchenken, Ganymed credenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenſtreuende Horen umſchweben die Tafelrunde. Links ſtimmen die Muſen zur Lyra Apollo's und zur Flöte Pan's das Hochzeitslied an, und bewegt ſich Venus in zierlichem Tanzſchritte. Die fröhliche Feſtſtimmung, welche der dem feinſten Lebensgenuſſe gewidmete Raum in ſeinem Schmucke verlangte, wurde in Raffael's Fresken vollkommen erreicht.

Raffael's Leben in Rom, wie es ſich in den ſpäteren Jahren geſtaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Kunſtfürſten, der über eine Schaar von Schülern gebietet, deſſen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Intereſſen umfaſſen alle Kunſtzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palaſtpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter ſeiner Aufſicht geſchaffen; er übt auf die Kupferſtecherkunſt (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn feſſelt nicht allein die antike Kunſt, er ſucht auch die Form und Geſtalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Reſtauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im Stande, ſo umfaſſende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieſer Arbeitskraft legt auch die ſorgſame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugniß ab. Faſt zu jedem derſelben haben ſich Skizzen, Modellſtudien erhalten. Viele köſtliche Entwürfe

ſind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt alſo die ſchöpferiſche Kraft noch einen Ueberſchuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir ſchon von dieſen kaum, wie ſie eine einzige Hand durchführen oder wenigſtens leiten konnte. Wunderbar iſt, daß keine Spur von einer ermüdeten Phantaſie wahrgenommen wird. Während er an den Cartons arbeitete, malte er ſeine beſten Porträts (Caſtiglione, im Louvre) und ſchuf die aus einem Guſſe entſtandene Sixtiniſche Madonna für ein Kloſter in Piacenza (jetzt in Dresden). In den Tafelbildern aus ſeinen letzten Jahren macht ſich ſogar das Streben nach Steigerung des Reichthums und der Tiefe der Compoſition bemerkbar. So offenbart die ſog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die „Perle“ in Madrid, ebenfalls die h. Familie darſtellend, gegen früher, eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in ſeinem letzten Werke, der Transfiguration, überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Scenen, die Verklärung Chriſti und die Vorführung des Beſeſſenen vor die Apoſtel verknüpft werden, alle früheren Werke des Meiſters. Raffael ſtarb am Charfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er ſich bei dem Ausmeſſen der Ruinen Roms zugezogen, in ſeinem ſiebenunddreißigſten Jahre.

Einige Zeit hielt noch nach Raffael's Tode die Schule zuſammen, zu deren wichtigſten Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga u. a. *Giulio Romano* (1492—1546) gehört. Und auch den Stil des Meiſters bewahrten ſie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romano's Madonna mit dem Waſchbecken (No. **213**, 4) und die Bilder des Andrea da Salerno zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem ſteigenden Einfluſſe Michelangelo's das Vorbild Raffael's, und auch das Zuſammenwirken in Rom hörte auf, ſeitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiſerlichen Truppen und die arge Zerrüttung der politiſchen Verhältniſſe der Kunſtpflege ein ſchweres Hemmniß bereitet und die Künſtlerkolonie aus einander geſprengt hatte. Giovanni da Udine kehrte in ſeine Heimat zurück, der als Decorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenwelt merkwürdig heimiſche Polidoro da Caravaggio wanderte nach dem ſüdlichen Italien. Auch die Localſchulen Mittelitaliens löſten ſich um dieſe Zeit vom Volksboden los und verloren ihre ſelbſtſtändige Bedeutung.

In Siena, wo bis gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts eine alterthümelnde Richtung vorwaltete, hebt ſich aus dem jüngeren Geſchlechte Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), der auch als Baumeiſter berühmte Baldaſſare Peruzzi (1481—1537) und der reichbegabte Giov. Antonio Bazzi, unter dem Spottnamen *Sodoma* bekannter, (1477—1549) hervor. Seiner Geburt nach gehört er

der Lombardei an, und auch ſeine erſten künſtleriſchen Eindrücke dankt er wohl der Schule Lionardo's. Seit dem Jahre 1501 hält er ſich vorwiegend in Siena auf. Zwar ſuchte er auch in Rom ſein Glück zu machen. Er malte vor Raffael in den vatikaniſchen Stanzen. Die Gunſt Agoſtino Chigi's verſchaffte ihm ſodann in der Farneſina eine größere Arbeit. Die Hochzeit Alexander's mit Roxane, in einem Gemache des oberen Stockwerkes der Villa, gehört zu den anmuthigſten und heiterſten Schilderungen der Raffael'ſchen Periode. Doch kehrte er bald nach Siena zurück, wo er insbeſondere in der Frescomalerei eine große Fruchtbarkeit entfaltete. Sein Schönheitsſinn verlieh einzelnen Geſtalten und einfachen Gruppen eine große Anziehungskraft, ſo dem h. Sebaſtian in der Uffizigalerie, der h. Katharina an einem Pfeiler in S. Domenico in Siena, dem h. Vittorio (No. **204**, 4) im Rathhaus in Siena u. ſ. w. Die Wirkung der Geſammtcompoſition verdirbt aber häufig die Flüchtigkeit der Zeichnung, die Aeußerlichkeit des Ausdruckes, die Eintönigkeit der Anordnung.

Die Reihe der florentiner Localmeiſter, Giuliano Bugiardini (1475—1554), Franciabigio (1482—1525), Pontormo (1464—1557), Ridolfo Ghirlandajo, Granacci u. a. ſchließt *Andrea del Sarto*, der Sohn eines Schneiders, zuerſt zum Goldſchmied erzogen, der aber bald zum Pinſel griff und ſchon in jungen Jahren die meiſten Genoſſen überragte. Der wichtigſte Schauplatz ſeiner Thätigkeit war der Kloſterhof der Kirche Annunziata de' Servi, wo er zunächſt Scenen aus dem Leben des h. Filippus, dann Bilder aus dem Leben Mariae malte. Die Geburt Mariae (No. **212**, 3) geht in einem prächtigen Renaiſſancegemache vor ſich. Auserleſene Geſtalten von ſtattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin und beſchäftigen ſich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Es weht in dem Bilde noch die geſunde Lebenskraft, in welcher ſich Ghirlandajo's Fresken bewegen, hinzugekommen iſt aber eine überaus glänzende, auf feine Rundung der Formen bedachte Färbung. Als Frescotechniker hat Andrea keinen Nebenbuhler zu fürchten. Aehnliche Eigenſchaften, die kräftig ſchönen Formen und das ſatte dabei durchſichtige Colorit zeichnet die Freske im Kreuzgang des Kloſters aus: die Madonna del sacco (No. **212**, 4) aus dem Jahre 1525. Noch an anderen Orten in Florenz befinden ſich Fresken von ſeiner Hand, ſo im Kreuzgang der Barfüßermönche (Scalzo) grau in grau gemalte Bilder aus dem Leben des Täufers, im Refectorium des Kloſters S. Salvi (vor den Thoren vor Florenz) das Abendmahl. Viele Oelbilder, darunter umfangreiche Altargemälde, durch den Schmelz und die feine Stimmung des Colorits ausgezeichnet, haben ſich von Andrea erhalten. Daß er häufig auf denſelben die Züge ſeiner Gattin, Lucrezia del Fede, verewigt, thut der Wirkung derſelben

geringen Eintrag, da die Frau üppig ſchöne Formen und ein friſch blühendes Ausſehen beſaß. Nicht in ſeinen Werken ſo ſehr als in ſeinem äußeren Lebenslaufe bemerkt man den Niedergang der florentiner Kunſt. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, ihm bot die Heimat nicht mehr den allein ſicheren Boden für die Entfaltung ſeiner Kräfte. Er verſuchte, allerdings nur für kurze Zeit, ſein Glück am Hofe Königs Franz I. von Frankreich. Ihm und ſeinen Genoſſen genügte nicht mehr der allgemeine bürgerliche Verkehr. In beſonderen Vereinen traten ſie zuſammen, ein Virtuoſenthum im Lebensgenuſſe ſtrebten ſie an, dem nur zu bald das Virtuoſenthum in der Kunſt folgen ſollte. In der Mitte des 16. Jahrhunderts erſcheint die toskaniſche und römiſche Kunſt bereits tief geſunken, obſchon es nicht an Talenten fehlte und in einzelnen Zweigen, z. B. von Angelo Bronzino (1502—1572) im Porträtfache, Bedeutendes geleiſtet wurde. Der Ernſt und die Würde der Kunſt ließen ſich, wo die Bildung keine feſte Grundlage bot und der Anſchluß an das Volksthum fehlte, durch keine perſönliche Künſte aufrechterhalten.

---

6. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

Kunſtſchulen, welche ſich nicht in der Mitte des Kulturſtromes bewegen, zeigen verhältnißmäßig eine ruhigere langſamere Entwickelung. Sie erreichen nur ſelten den Höhepunkt der letzteren, beſtimmen nicht das Schickſal der nationalen Kunſt, ſie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall, welcher in Rom ſobald auf die höchſte Blüthe folgte, länger von ſich fern. Die Malerei in Oberitalien erfreut ſich bis tief in das ſechzehnte Jahrhundert hinein eines friſchen, geſunden Lebens. Wieder müßten, um ein vollſtändiges Bild der hier herrſchenden künſtleriſchen Regſamkeit zu gewinnen, die einzelnen Lokalſchulen aufgezählt werden. Wenigſtens die Schule von Ferrara verdient eine beſondere Erwähnung, in welcher ſo hervorragende Meiſter wie Benevenuto Tiſi oder Garofalo (1481—1559), Doſſo Doſſi (1479— nach 1546) und der durch gelbröthlichen glühenden Farbenton ausgezeichnete Lodovico Mazzolino (1481— nach 1528) wirkten und das ſpäter ſo wichtige antike Genrebild, die novelliſtiſche, zuweilen phantaſtiſche Schilderung antiker Mythen und Sagen eine ſo reiche Pflege fand. Weltgeſchichtliche Bedeutung beſitzen aber doch nur zwei Einzelkünſtler, Correggio und der nach Mantua aus Rom übergeſiedelte Giulio Romano, ferner die weitverzweigte Venetianer Schule. Ohne Ahnen ſteht Antonio Allegri aus Correggio (1494?—1534), gemeinhin kurzweg

Correggio genannt, da. Ebenſo gering wie unſere Kunde von ſeinem äußeren Leben — daher die mannigfachen Legenden, die nachmals über ihn ausgeſponnen wurden — iſt auch unſere Kenntniß ſeiner künſtleriſchen Entwickelung. Als ſein erſter Lehrer wird der in Modena thätige Francesco Bianchi aus Ferrara genannt, eine gewiſſe urſprüngliche Wahlverwandtſchaft mit der ferrareſiſchen Schule angenommen. Möglich ferner, daß Mantegna auf ihn in der Jugend Einfluß übte und die von Correggio geübte Kunſt der Verkürzungen dieſer Quelle entſtammt. Im Weſentlichen dankt er aber ſeinen Stil, ſeine Auffaſſung, ſeine Technik der eigenſten perſönlichen Natur. Mit feinſter Empfindſamkeit ausgeſtattet, weiß Correggio insbeſondere die Zuſtände geſteigerter Sinnlichkeit, erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu ſchildern und findet dafür in dem Helldunkel den entſprechenden maleriſchen Ausdruck. Jubelnde Engels- und Heiligenchöre, bei welchen die innere freudige Erregtheit ſich auch in der leidenſchaftlichen Bewegung kundgibt, mythologiſche Darſtellungen wie Io, Danae, Geſtalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgefühle durchſtrömt werden, gelingen ihm am beſten. Unter ſeinen Fresken ſind jene in S. Paolo (Diana mit Genien in den Oeffnungen einer Laube), in S. Giovanni (Krönung Mariae) und im Dome (Mariae Himmelfahrt) die Hauptwerke. Nicht gering iſt die Zahl ſeiner Oelbilder. Die Madonna mit dem h. Franciscus (No. **215**, 1) in Dresden und die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der florentiner Tribuna vertreten die frühere, die h. Nacht oder die Geburt Chriſti, in welcher das Licht vom Chriſtkinde ausſtrömt (No. **215**, 3) in Dresden, Chriſtus auf dem Oelberge, im Beſitze des Herzogs von Wellington, die ſpätere Zeit des Meiſters. Außer dieſen werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (der Tag genannt) in der Galerie zu Parma, die Madonna della scodella ebendort, die Vermählung der h. Katharina im Louvre und mehrere mythologiſche Bilder am meiſten gerühmt. Auf die italieniſche Malerei des 17. Jahrhunderts hat Correggio den größten Einfluß geübt und noch im 18. Jahrhundert (Rococo) hallt ſein Stil nach. — Eine ähnliche ſtarke Nachwirkung in der ſpäteren Kunſt äußern die Werke *Giulio Romano's* in Mantua. Von dem Herzoge Federigo II. Gonzaga im Jahre 1524 nach Mantua gerufen, brachte hier Giulio Romano die zweite Hälfte ſeines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffael's iſt nur in wenigen Zügen kenntlich. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffaſſung, eine mehr äußerliche Wiedergabe der Antike unterſcheiden ſeine Mantuaner Werke von ſeinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben ſie durch die ſinnliche Lebensgluth, welche aus ihnen ſtrömt, die Kühnheit der Compoſition, die decorative Pracht der Farbe. Im Palazzo Te ſchilderte Giulio Romano

das Leben Amor's und Pſyche's (Fragment No. **213**, 3). und in einem zweiten Saale den berühmten Sturz der Giganten. Im Reſidenzſchloſſe bot ihm der trojaniſche Krieg den Inhalt zu einer Reihe von Fresken (No. **213**, 2), in welchen das heroiſche Leben nach der Seite mächtiger Kraftentfaltung glücklich verkörpert iſt.

Eine viel längere Lebensdauer und größere Selbſtändigkeit als die Schulen von Parma und Mantua entfaltet die venezianiſche Kunſt im ſechzehnten Jahrhundert. Mit *Giovanni Bellini* (1426 bis 1516) beginnt die Reihe der großen venezianiſchen Maler, welche mit Paolo Veroneſe ſchließt. Giovanni Bellini reißt ſich bald los von der herben und ſtrengen Richtung ſeines Meiſters Jacopo, bemächtigt ſich vollſtändig der neuen Technik (Oelmalerei), welche durch Antonello da Meſſina nach Venedig gebracht wurde, und lauſcht dem Colorit zuerſt alle jene Wirkungen ab, welche die venezianiſche Malerſchule auszeichnen. In ſeinem langen Leben entwickelt er (auch in Wandgemälden) eine erſtaunliche Fruchtbarkeit. Noch als Dürer 1506 Venedig beſuchte, galt Bellini als der Beſte in der Malerei. Aus dieſer Zeit (1505) ſtammt die Tafel in S. Zaccaria in Venedig (No. **206**, 2). Die Madonna, in einer moſaicirten Niſche thronend, iſt von den h. Petrus und Katharina (links) und den h. Hieronymus und Lucia (rechts) umgeben, ein geigeſpielender Engel ſitzt auf der unterſten Thronſtufe. Solche Compoſitionen ſind in der Kunſtgeſchichte unter den Namen: heilige Unterhaltungen (sacre conversazioni) bekannt, weil in denſelben eine ſtillruhige Stimmung herrſcht, die Heiligen in traulicher Weiſe zuſammenſtehen und nur durch erhöhtes Lebensgefühl und auserleſene Schönheit und Kraft ihr überirdiſches Weſen offenbaren. Nach alter Ueberlieferung gilt Giovanni Bellini als Lehrmeiſter der drei größten Venezianer: Giorgione, Palma vecchio und Tizian. Mag auch ein eigentliches Schülerverhältniß nicht ſtattgefunden haben, die drei genannten Künſtler dem Wetteifer unter einander ihre Ausbildung weſentlich verdanken, immerhin bleibt Bellini's Ruhm beſtehen, daß er zuerſt die Richtung eingeſchlagen hat, welche das jüngere Geſchlecht vollendete. *Giorgione*, mit vollem Namen Giorgio Barbarelli, iſt mehrere Jahre vor 1477 in Caſtelfranco geboren worden und wahrſcheinlich ein illegitimer Sproſſe der vornehmen Familie der Barbarelli. Zu den beſtbeglaubigten Werken ſeiner Hand gehört die aus den erſten Jahren ſeines Aufenthaltes in Venedig ſtammende Altartafel in Caſtelfranco (No. **206**, 4), die thronende Madonna mit dem h. Liberale und Franciscus. In der allgemeinen Anordnung gilt noch Bellini als Vorbild, in der tieferen Farbengluth, in der duftigen Fernſicht, in den einzelnen Köpfen, beſonders des ritterlichen Liberale, offenbart ſich aber die ganz anders tief und reich geartete Natur Giorgione's ſchon deutlich.

Vollends ſcharf und eigenthümlich prägt ſich ſeine Perſönlichkeit in mehreren Gemälden aus, für welche wir vergebens nach paſſenden Unterſchriften und Namen ſuchen, die vielmehr als reine Stimmungsbilder wahrſcheinlich im Anſchluß an intime poetiſche Ergüſſe von Zeitgenoſſen aufgefaßt werden müſſen. Den deutlichen Novellenton ſchlägt Giorgione in kleinen bibliſchen Bildern an. In dem „Concert" in der Pittigalerie, einem muſizirenden Mönche mit zwei Zuhörern, können wir uns den Vorgang klar machen. Was ſollen wir uns aber bei den ſog. drei Aſtrologen im Wiener Belvedere oder bei der ſog. Familie Giorgione's (No. **206**, 3) denken? Trotz des dunkeln Inhaltes üben aber dieſe Phantaſieſtücke, Märchen gleich, einen großen Eindruck aus und laſſen die vollendete maleriſche Kunſt Giorgione's in hellſtem Lichte erſcheinen. Der frühe Tod des Meiſters (1511) befreite Tizian von dem gefährlichſten Rivalen.

Enger beſchränkt in der Phantaſie, nicht durch Reichthum der Compoſition und poetiſchen Schwung glänzend, aber durch die Einführung und Verkörperung des venezianiſchen Frauenideals mit Recht hoch gefeiert iſt *Jacopo Palma* aus Bergamo, gewöhnlich Palma vecchio genannt (1480?—1528). Bald in Einzelporträts (Violanta in Wien, die Bella im Palazzo Sciarra in Rom), bald zu einer Gruppe vereinigt (die ſogenannten drei Grazien in Dresden) führt er uns einen Frauentypus von mächtigen Formen, üppig blühendem Ausſehen, reichem goldigen Haare und zarter warmer Hautfarbe vor die Augen. Mit Recht bleibt Palma im Rahmen des Bruſtbildes ſtehen, bricht die Figuren unter dem Gürtel ab. In dieſen Halbgeſtalten, welche läſſig ruhen, mit den weißen vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückſtreifen oder ſie auch unbewegt im Schoße liegen haben, prägt ſich das behagliche, einfach ſchöne Daſein am beſten aus. Dieſes auch von Tizian benützte Frauenideal überträgt Palma ſelbſt auf Heiligengeſtalten, z. B. auf die h. Barbara in S. M. Formosa (No. **212**, 5), eine der am meiſten geprieſenen Schöpfungen des Malers, und läßt es ſelbſt in den Madonnenköpfen anklingen.

Tiziano Vecelli aus Cadore (1477—1576) ſah in ſeiner Jugend Giovanni Bellini herrſchen, wetteiferte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veroneſe's und Baſſano's. Einige Jahre vor Raffael geboren, ſtarb er, als in Mittelitalien der ſchlimmſte Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunſt in Rom und Florenz ſich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von denſelben nicht berührt; kaum daß ſich in ſeinen letzten Werken die Spuren des Greiſenalters nachweiſen laſſen. Ueber Tizian's Jugendentwickelung ſind wir dürftig unterrichtet. Als ſein erſter Lehrer wird ein Moſaikmaler, Sebaſtiano Zuccato, genannt, auf eine nähere Beziehung zu

Palma deutet die Benützung gleicher Modelle (in der „himmliſchen und irdiſchen Liebe“ in der Galerie Borgheſe in Rom) hin. Ungefähr im Jahre 1508 war Tizian mit der Ausſchmückung des Kaufhauſes der Deutſchen beſchäftigt. Leider ſind ſeine Fresken, wie jene Giorgione's faſt ſpurlos verſchwunden. Aus dieſer Zeit ſtammt der Zinsgroſchen (No. **214**, 2), ein Bild, das nicht nur durch die vollendete Charakteriſtik der beiden Geſtalten feſſelt, ſondern auch durch die Anekdote, es ſei im Wettſtreite mit Dürer entſtanden, unſer Intereſſe erregt. Die wundervolle Ausführung, die ſelbſt das feinſte Detail beachtet, ohne aber darüber die Geſammtwirkung zu ſtören, hat offenbar zur Vergleichung mit dem deutſchen Meiſter den Anlaß gegeben. Als Malerfürſt wurde Tizian oft geprieſen, mit Rückſicht auf das reiche glänzende Leben, dem er gern huldigte. Aber auch als Maler der Fürſten darf er begrüßt werden. Mit allen mächtigen Herren Italiens uud Spaniens ſtand er in Beziehungen. Eifrig wurden ſeine Dienſte von Alfonſo von Eſte aufgeſucht, die Gonzaga's von Mantua wetteiferten mit dem Herzoge von Ferrara in der Begehrlichkeit nach Werken von Tizian's Hand. Der Herzog von Urbino, die Farneſen betrauten ihn mit Aufträgen, Papſt Paul III. empfing ihn in Rom (1545) mit dem größten Wohlwollen. Kaiſer Karl V., an deſſen Hoflager in Augsburg er zweimal, 1548 und 1550, verweilte, ſchenkte ihm, ebenſo wie Philipp II. von Spanien, reiche Gunſt. Ein Wiederſchein dieſer höfiſchen Beziehungen ſpiegelt ſich in den zahlreichen mythologiſchen Gemälden Tizian's ab. Dieſelben wurden mit Vorliebe von den hohen Herren beſtellt und ſagten, da ſie die Frauenſchönheit, den Lebensgenuß verherrlichten, angenehme Heiterkeit athmeten, dem Geſchmacke der fürſtlichen Kreiſe jener Zeit am beſten zu. Da ſie zugleich dem Maler die dankbarſten Aufgaben ſtellten, ſo wurden ſie auch von Tizian bis an ſein Lebensende (die Ausrüſtung Amor's (No. **214**, 3), welche auch die Erziehung Amor's getauft werden könnte, ſchuf er beinahe neunzigjährig) mit ſichtlicher Liebe wiederholt.

Zu den bedeutendſten Bildern dieſer Gattung zählt man die Venus von Urbino (Uffizi), Bacchus und Ariadne (Londoner Nationalgalerie), Diana (Neapel), Jupiter und Antiope (Madrid) u. ſ. w. Ein reines wonniges Daſein und hoch geſpannte Lebensluſt athmen auch die unter den Namen La Bella, Lavinia, Flora, Tizian's Geliebte u. ſ. w. bekannten Frauenporträts. Dieſelben ſtreifen an Palma's ideale Schönheitstypen an. Während aber Palma's Phantaſie ſich in dieſen Schilderungen behaglichen, anmuthigen Daſeins beinahe erſchöpft, bilden ſie bei Tizian nur eine Seite ſeines weitumfaſſenden künſtleriſchen Wirkens. Ebenſo fruchtbar und groß tritt er uns in den religiöſen Darſtellungen entgegen, gleichviel ob dieſelben ein gewaltiges pathetiſches Leben athmen und ſtürmiſche

Empfindungen offenbaren, wie z. B. die urſprünglich für den Hochaltar der Frari beſtimmte Himmelfahrt Mariae (Aſſunta) in der Akademie zu Venedig und die Grablegung im Louvre, oder ob ſie, wie die zahlreichen Madonnenbilder (Madonna mit dem Kaninchen im Louvre), den idylliſchen Ton anſchlagen. Proben kirchlicher Schilderungen ſind die Ermordung des Mönches Petrus Martyr durch Lombarden im Jahre 1252 (No. **213**, 5), welches Gemälde 1867 durch eine Feuersbrunſt zu Grunde ging, und die Madonna mit den h. Petrus, Johannes, Antonius, welche die Gunſt der Himmelskönigin für die Familie Peſaro erflehen (No. **214**, 1). Die ſacra converſazione iſt hier in eine dramatiſche Handlung umgewandelt worden. Die beiden Bilder ſtammen aus der früheren Zeit des Meiſters: 1530 und 1526. Auch als Porträtmaler (Aretino, im Pal. Pitti, Paul III., in Neapel, Karl V., wiederholt, Strada, im Wiener Belvedere u. ſ. w.) überragt Tizian alle Genoſſen und zeigt, daß der pſychologiſche Scharfblick, die Kunſt feinſter und ſchärfſter Charakteriſtik nicht bloß den Oratoren der Republik in ihren Relazionen innewohnte, ſondern auch von dem Maler getheilt wurde.

Neben Tizian rühren ſich zahlreiche Kunſtkräfte, theils in Venedig, theils in den angrenzenden Landſchaften (Friaul, Bergamo, Verona, Brescia) entſproſſen. Noch der älteren Generation, aus gleichen Wurzeln wie Tizian Nahrung ſchöpfend, gehört Sebaſtian del Piombo an, dann Lorenzo Lotto (1480? bis nach 1554), aus Treviſo, vorwiegend mit religiöſen Darſtellungen beſchäftigt, eine dem Correggio wahlverwandte Natur, weiter Giovanantonio Pordenone (1484?—1539), auch als Frescomaler überaus fruchtbar, und der einer Veroneſer Künſtlerfamilie entſtammende Bonifazio († 1540), in deſſen Familie noch zwei andere gleichnamige Künſtler lebten, von welchen aber keiner den Bonifazio Veroneſe im heiteren, fein geſtimmten Glanz der Färbung erreichte. In Brescia entfaltete neben Girolamo Romanino und dem trefflichen Porträtmaler Giovan Battiſta Moroni († 1578) der unter dem Namen *Moretto* bekannte Aleſſandro Bonvicino (1498—1555), der Zeitgenoſſe des einen und Lehrer des anderen, die bedeutendſte Wirkſamkeit. In zart gedämpftem Silbertone malte er eine ſtattliche Reihe umfaſſender Altarwerke (Probe in No. **215**, 2), welche durch die vornehme, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Geſtalten mächtig wirken. Als Porträtmaler wetteifert mit Tizian Paris Bordone (1500—1570). Von dem jüngeren venezianiſchen Künſtlergeſchlechte errangen Jacopo Robuſti, genannt Tintoretto (1518—1594) und Paolo Caliari Veroneſe (1528—1588) den weiteſten Ruhm. *Tintoretto* ſprengt die Einheit des venezianiſchen Stiles, indem er nicht allein an die Stelle der allſeitig vom Licht umſtrömten goldigen Farbe einen ſtärkeren Wechſel von Licht und Schatten

ſetzt, ſondern auch einer heftig bewegten, unruhigen Empfindungsweiſe mit Vorliebe Ausdruck leiht. Michelangelo's mächtige Geſtalten zogen ihn an, dabei konnte er ſich aber von naturaliſtiſchen Regungen nicht frei machen. Daher üben ſeine ſpäteren Werke ſelten eine harmoniſche Wirkung. Mit denſelben füllt er nicht nur venezianiſche Kirchen, ſondern auch den Dogenpalaſt an, der nach dem Brande von 1574 eines neuen maleriſchen Schmuckes bedurfte. Tintoretto's Paradies im Saale del maggior Conſiglio iſt wegen ſeiner rieſigen Größe berühmt, nicht minder umfaſſend ſind das jüngſte Gericht und die Anbetung des Kalbes in der Kirche dell' Orto. Unter den für die Scuola di S. Rocco (Brüderſchaftshaus) gemalten Bildern ragt die Kreuzigung (No. **214**, 4) hervor. Zu einer lebendigen reichen Volksſcene erweiterte er den Vorgang, eine in den Umriſſen vollendete und durch den Ausdruck ergreifende Gruppe ſchilderte er in den klagenden Frauen am Fuße des Kreuzes. — *Paolo Veroneſe* kam erſt als fertiger Künſtler 1555 nach Venedig. Kein Wunder, daß er auch fernerhin an den Traditionen der Schule ſeiner Vaterſtadt Verona in einzelnen Dingen, z. B. in dem feinen ſilbergrauen Farbentone, feſthielt. Immerhin darf er als ein ächter Repräſentant des venezianiſchen Lebens und der venezianiſchen Kunſt gelten. War auch die politiſche Bedeutung und die Handelsmacht der Republik in raſchem Sinken begriffen, ſo hatte ſich doch noch das äußere Prunkgerüſte der früheren Herrlichkeit erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und feſtlich frohem Leben noch geſteigert. Den Wiederſchein dieſer Zuſtände zeigen Veroneſe's Werke. In prächtige Marmorcolonnaden verlegt er den Schauplatz der bibliſchen Gaſtmähler (Hochzeit zu Cana im Louvre, das Gaſtmahl im Hauſe Levi in der Akademie zu Venedig [No. **215**, 5], das Gaſtmahl bei Simon in der Turiner Galerie u. ſ. w.) und ſtattete ſie mit allem Glanz eines vornehm üppigen Gelages aus. In ſeinen Frauengeſtalten liebte er es, durch äußeren Putz die Wirkung der Erſcheinung zu erhöhen, und vertauſchte die ſatte ruhige Schönheit des älteren Typus mit bewegteren pikanten Reizen. Als charakteriſtiſch für den Meiſter und ſeine Richtung muß auch gelten, daß in Breitbildern ſeine Kunſt ſich am freieſten entfaltet. Der ſtrenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weiſe ſchreiten die vornehm gekleideten, munter lächelnden oder mit ſtolzem Selbſtbewußtſein aufblickenden Geſtalten an uns vorüber. Das decorative Element herrſcht in Veroneſe's Bildern ſtärker vor, als in jenen Tizian's. Er fühlte ſich daher auch Aufgaben, wie ſie ihm im Dogenpalaſte und in der Villa Maſèr bei Caſtelfranco geboten wurden, am meiſten gewachſen. Im Dogenpalaſte füllte Paolo Decken und Wände mit ausgedehnten Gemälden hiſtoriſchen und allegoriſchen Inhaltes, in der Villa Maſèr (Probe No. **216**, 1) ſchuf

er mit wunderbarer Leichtigkeit und unermüdlicher Phantaſie mythologiſche Scenen, abwechſelnd mit Bildern aus dem geſelligen Leben, und mit Landſchaften.

---

7. Die italienische Malerei im 17. Jahrhundert.

Nach längerem Stillſtande, zum Theile veranlaßt durch die Betäubung, in welche Michelangelo's Nähe alle Künſtler verſetzte, hob ſich die mittelitalieniſche Malerei am Schluſſe des ſechzehnten Jahrhunderts zu reicherem Leben und ſichtlichem Aufſchwunge. Hand in Hand ging mit der ſogenannten Wiederherſtellung des guten Geſchmackes die wieder emporſteigende Macht Roms, die neuerweckte Bauluſt der Päpſte ſeit Sixtus V. und das Zuſtrömen aller Künſtler und Kunſtfreunde nach Rom, welches als die wahre Hochſchule aller Künſte galt und wo allein Ruhm und Wirkſamkeit für die Künſtler zu holen war, mochten ſie auch an anderen Orten ſich Bildung und Meiſterſchaft erworben haben. Steht man den Fresken und Oelgemälden, welche in den Jahren 1540—1580 geſchaffen wurden, gegenüber, ſo entdeckt man raſch die Verſchwommenheit der Zeichnung und Farbe, den Mangel an individueller Charakteriſtik, das bald Süßliche, bald Leere des Ausdruckes als die häufigſt wiederkehrenden Merkmale. Eine große techniſche Fertigkeit, welche zur Schnellmalerei verleitete, eine allgemeine poetiſche Bildung, deren Tiefe aber nicht weit genug ging, um vor hohlen Phraſen und nur ſeltſamen Einfällen zu ſchützen, machen ſich ferner in dieſen Werken bemerkbar. Was Noth that und wo die Hilfe lag, läßt ſich darnach leicht errathen. Es mußte wieder der ungeſchminkte Naturalismus, eine wahre Erholung nach der vorhergegangenen ſchlaffen Manierirtheit, zu ſeinem Rechte kommen und eine ernſtere, gründlichere künſtleriſche Bildung angebahnt werden, die nicht an Aeußerlichkeiten der großen Meiſter hängt, ſondern dem Weſen der letzteren nachgeht und ſich dieſes auf dem Wege genauen Studiums anzueignen ſucht. Dieſe Reform wurde von einem Künſtlerkreiſe in Bologna durchgeführt. *Lodovico Caracci* (1555—1619) hatte ſich in ſeinen jungen Jahren mit den Werken Correggio's und der Venezianer vertraut gemacht und, von der Wanderſchaft in ſeine Heimath zurückgekehrt, auch ſeine beiden Vettern *Agoſtino* (1557—1602) und *Annibale* (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach eng verwandt — die Großväter waren Brüder geweſen — aber durch die gleiche Richtung und dasſelbe Ziel eng verbunden, dabei ſich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in

Bologna (1582) zu gemeinſamer Arbeit zuſammen und ſtifteten nach damaliger Sitte eine Akademie (der Incamminati), die zugleich Kunſtſchule wurde. Das Programm derſelben: Wählet aus allen großen Meiſtern das Beſte, in einem Sonette Agoſtino's niedergelegt, hinderte nicht die freie Entfaltung der verſchiedenen Individualitäten. Die Gunſt der Farneſe's verſchaffte den beiden Brüdern Agoſtino und Annibale 1597 den Ruf nach Rom. Im Palazzo Farneſe ſchufen ſie ihr bedeutendſtes Werk: die Deckenfresken in der großen Galerie, mit mythologiſchen Schilderungen, welche die Macht der Liebe verherrlichen. Ueber der Arbeit ſtarb Agoſtino, der auch als Kupferſtecher und Gelehrter ſich einen Namen gemacht hatte. Annibale vollendete die Fresken und dankt es dieſem Umſtande, daß ſie gewöhnlich ihm allein zugeſchrieben werden, wie er auch als Oelmaler den Ruhm des Bruders und Vetters überſtrahlt. Als Probe des Caracci'ſchen Stiles, der freilich noch andere Eigenſchaften aufweiſt, iſt die Madonna mit dem ſchlafenden Chriſtus, unter dem Namen „Silence du Carrache“ bekannt, (No. **217**, 2) ausgewählt worden.

Der Akademie der Caracci in Bologna dankt eine Reihe der beſten Maler des 17. Jahrhunderts, welche beſonders Rom mit ihren Werken und ihrem Ruhm erfüllten, ihre Bildung. So zunächſt *Guido Reni* (1575—1642), von allen Schülern der Caracci der begabteſte, auch in ſeinem äußeren Auftreten der glänzendſte Vertreter der damaligen Künſtlerwelt. In Rom, wo er ſeit 1605 ſich wiederholt aufhielt, ſchuf er die Aurora (No. **217**, 4), den Triumphzug des vom Horenreigen umkreiſten Apollo, welchem Aurora, Roſen ſtreuend, voranfliegt, ausgezeichnet durch die lichte Harmonie der Färbung und die unvergleichliche Leichtigkeit der Bewegungen. In Bologna, wo er namentlich die letzten Jahre ſeines Lebens zubrachte, malte er beſonders viele Staffeleibilder, die ihren Weg in alle Galerien Europa's fanden. In den Frauenköpfen entdeckt man häufig einen abſichtlichen Anklang an den Niobetypus, wie er überhaupt von allen Eklektikern den Spuren der Antike am häufigſten nachging. Doch verlor er darüber die geſunde Berührung mit dem Naturalismus nicht. Für die Wendung der Kunſtrichtung, theilweiſe unter dem Einfluſſe der veränderten kirchlichen Anſchauungen, ſind die unter den Namen: Magdalena, Kleopatra bekannten weiblichen Bruſtbilder bezeichnend. Sie mahnen an die venezianiſchen Schilderungen ſchöner Frauen, mußten ſich aber einen ſentimentalen Beigeſchmack gefallen laſſen. Auch mit dem Chriſtus- und Madonnenideal geht ein Wechſel vor ſich. Mit Vorliebe wird der leidende Chriſtus (No. **217**, 5) und die ſchmerzensreiche Maria dargeſtellt.

Neben Guido behauptet Domenico Zampieri oder *Domenichino* (1581—1641) einen hervorragenden Platz in der Schule der Ca-

racci. Von ſeiner raſtloſen, gewiſſenhaften Thätigkeit zeugen die zahlreichen Fresken in Rom (S. Andrea della Valle, S. Luigi), in Grottaferrata bei Rom (Leben des h. Nilus) und Neapel. Unter ſeinen Tafelbildern nimmt die letzte Communion des h. Hieronymus in der vatikaniſchen Galerie (No. **217**, 3) vielleicht den höchſten Rang ein. Bereits Agoſtino Caracci hatte denſelben Gegenſtand behandelt. Domenichino's Compoſition zeigt aber nach jeder Richtung eine feinere Harmonie, ein beſſeres Gleichgewicht der Gruppen. — Nur in einem beſchränkten Formen- und Gedankenkreiſe gewann der Mitſchüler Guido's und Domenichino's, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, *Francesco Albani* (1578—1660), Bedeutung: in der Schilderung anmuthiger Nymphen und Genien, die ſich in heiterer Landſchaft bewegen und zu welchen ihm ſeine zweite Frau und ſeine zehn Kinder Modell ſtanden (ein Beiſpiel No. **217**, 6). Und auch für dieſe Bilder nahm er häufig die Mitwirkung von Gehilfen in Anſpruch. — Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, ſeines Schielens wegen *Guercino* benannt (1591—1666), wird dem Kreiſe der Caracciſten gleichfalls zugezählt, hat aber nur ein bedingtes Anrecht darauf, da er, von einem energiſchen Farbenſinn unterſtützt, ſich der Richtung der Naturaliſten vielfach nähert. Auch dieſe hatten in Rom den Mittelpunkt ihrer Wirkſamkeit gefunden, den Kampf gegen die Manieriſten noch leidenſchaftlicher geführt als die Caracci's, aber andere Waffen in den Händen getragen. An ihrer Spitze ſtand der Bergamaske *Michelangelo Amerigi* aus Caravaggio (1569—1609), nach dem Geburtsorte gewöhnlich benannt. Die venezianiſchen Einflüſſe, unter denen er aufwuchs, verloren ſich in ſeiner ſpäteren Zeit und wichen der Vorliebe für kellerartige Beleuchtung, welche grelle Lichter in eine dunkle Umgebung ſchroff hineinwirft. Sie paßt zu einzelnen Gegenſtänden der Darſtellung: zu den Spielern (No. **218**, 2) und anderen unheimlichen Geſellen, die er ſchildert, zieht aber Gegenſtände des religiöſen Lebens (No. **218**, 1) in das Gemeine und Rohe herab. Der raufluſtige Mann vertauſchte Rom, den Hauptkampfplatz ſeiner Partei, zuletzt mit Neapel, wo er in *Salvator Roſa* (1615—1673), dem auch als Dichter und Landſchaftsmaler gefeierten Manne, einen trefflichen Nachfolger fand, der auch durch Gedankenreichthum zu glänzen und die Compoſition zu vertiefen ſuchte, was nicht die Sache und die Stärke des Stifters der Schule war. Die Radirung (No. **218**, 3) zeigt am beſten Salvator's Anrecht, zu den Naturaliſten gezählt zu werden. Es iſt merkwürdig, daß der Naturalismus unter Künſtlern fremder Nationalität die eifrigſten Anhänger fand, ſo den Spanier Ribera oder Spagnoletto, die Franzoſen Vouet und Valentin, den Niederländer Honthorſt. Außer den beiden Hauptſchulen haben ſich ſonſt noch zahlreiche Künſtler Anſehen und Wirkſamkeit verſchafft und zu-

weilen ganz vortreffliche Bilder gemalt, ſo Chriſtofano Allori in Florenz (Judith), Salvi oder Saſſoferrato (1605—1685) in Rom, der ſich in ſeinen Madonnen in den Raffaeliſchen Stil einzuleben verſuchte und Andrea Sacchi in Rom (h. Romuald). Von *Carlo Dolce's* affectvollen Madonnen (No. **217**, 7) kann man wenigſtens ſagen, daß ſie die Zeitſtimmung gut trafen und der beliebten ſüßlichen Andacht gefälligen Ausdruck gaben. Das 18. Jahrhundert repräſentiren der Venezianer *Giovan Battiſta Tiepolo* (No. **218**, 4), in welchem bei aller Flüchtigkeit ein guter Kern der heimiſchen Schule ſich erhielt, und der als Decorationsmaler Tüchtiges leiſtete, und dann der in Rom hochgeſchätzte *Pompeo Battoni,* welcher ſeine Ideale gleichfalls in der älteren Kunſt ſuchte und in ſeiner Magdalena (No. **218**, 5) Correggio nicht unglücklich nachahmte.

---

8. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Ueberaus beweglich und leicht verſchiebbar ſind in der italieniſchen Renaiſſance die Grenzen zwiſchen reiner Kunſt und dem Kunſthandwerke. Decorative Aufgaben werden dem letzteren vorzugsweiſe zugewieſen. Es bewegt ſich aber auch die monumentale Architektur und Sculptur, insbeſondere der Frührenaiſſance, gern in decorativen Geleiſen, und man würde jener nicht wenig von ihrem Reize und ihrer Bedeutung rauben, wollte man das decorative Element aus derſelben ſtreichen. Die Künſtler ſelbſt aber machten keinen Unterſchied zwiſchen Kunſt und Kunſthandwerk, waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer thätig. Ghiberti z. B., Luca della Robbia, Deſiderio da Settignano und noch viele andere Bildhauer ſpielen auch in der Geſchichte der decorativen Kunſt eine große Rolle. Hervorragende Maler hatten an der Herſtellung von Bettſtellen und Truhen Antheil und ſchmückten ſie mit Bildern, von dem Mythus, welcher den Aufſchwung der Töpferei in Urbino an Raffael's Namen knüpft, ganz zu ſchweigen. Der rege Antheil der Künſtler an dem Wirken des Handwerkes hat das Feſthalten an geläuterten Formen in dem letzteren zur Folge; insbeſondere übt die Architektur einen beherrſchenden Einfluß auf die Geſtalt und den Schmuck decorativer Arbeiten aus. Die Altäre, die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur, ſogar an dem Kamine im Dogenpalaſte (No. **160**, 1) können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgeſims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlſtab, Zahnſchnitt u. ſ. w. beobachten.

Eine große Rolle ſpielen in der Renaiſſancearchitektur die ornamentalen Füllungen der Pilaſter. Sie führen den Namen Arabesken im Gegenſatz zu den horizontalen Frieſen. Aufſteigendes Rankenwerk (No. **159**, 2; No. **161**, 3 u. 4) oder Trophäen (No. **157**, 4) bilden den Kern der Decoration. Die gleichen Motive treten uns an Werken der Holzſchnitzerei, an Chorſtühlen (No. **162**, 9), Truhen (No. **164**, 6) entgegen. Durch die ſtrenge Unterordnung unter die architektoniſchen Geſetze kommt zuweilen etwas Kaltes und Abgemeſſenes in die Geräthewelt, viel häufiger aber ein vornehmes Weſen und eine wohlthuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, z. B. in Marmor, durchgeführt iſt. Und unleugbar ſchwebten den Renaiſſancekünſtlern, auch wenn ſie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuſter vor und haben Marmorwerke auf den Stil der Renaiſſancedecoration nachhaltig eingewirkt. So iſt der holzgeſchnitzte Candelaber in Siena (No. **163**, 6) offenbar aus der Nachahmung eines Marmorwerkes hervorgegangen.

Sowohl die Kirche, wie der Palaſt und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausſchmückung die Hilfe des Kunſthandwerkes an und beſchäftigten in umfaſſendſter Weiſe alle Zweige der ſogenannten Kleinkunſt. In den Kirchen ſind es die Altäre (der Wandaltar, architektoniſch gegliedert, mit Säulen und Giebel ſiegt allmählich über den freiſtehenden Altar des Mittelalters), Kanzeln, Grabmäler, Ciborien (No. **164**, 7), zur Aufbewahrung der Hoſtien beſtimmt, Taufſteine, Weihwaſſerbecken, Gitter, das Chorgeſtühl, die Candelaber und Leuchter, im Kirchenſchatze koſtbare Gefäße, Kleinodien, Prachtgewänder, welche Marmor-, Metall- und Holzarbeitern, Stickern u. ſ. w. lohnende Aufgaben darbieten.

Ehe wir noch die Paläſte der Renaiſſancezeit betreten, erblicken wir außen am Erdgeſchoß die Thürklopfer und Fackelhalter (No. **162**, 2—5). Unter den Fackelhaltern iſt der von Niccolò Groſſo oder Caparra aus Eiſen geſchmiedete am Palazzo Strozzi der berühmteſte. Im Inneren ſchmücken Kamine und Prachtmöbel die Räume, Bemalung und Vergoldung ſpielt nicht bloß an den Holzdecken, ſondern auch bei den Möbeln eine große Rolle. Auch die textile Kunſt wird gern zur Decoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, goldgeſtickte Decken und Kiſſen über den Bettſtellen, Seidendecken über den Tiſchen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig angeführt.

Wie zu allen Seiten, ſo ſteht auch in der Renaiſſance die Erzarbeit in höchſtem Anſehen. Die Technik des Erzguſſes, auch durch die Kanonengießereien gefördert, gelangte raſch beſonders in Oberitalien zur Vollendung und geſtattete der Phantaſie des Bildners die freieſte Bewegung. Für die wichtigſte Gattung der Bronzewerke, für die Candelaber, boten nicht die antiken Bronzeleuchter, die

auf den Stab zurückgehen, ſondern die maſſigen ausgebauchten Marmorcandelaber das Vorbild. Die vaſenartige Ausbauchung und Einziehung, der reiche Blätterſchmuck weiſen auf Steinmuſter hin (Beiſpiele No. **163**, 1; **164**, 8). Oberitalien iſt beſonders reich an Bronzecandelabern, und hier iſt wieder der Candelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendſte Werk. Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, ſo daß ſie ſich nicht in den Formen, ſondern nur in dem Materiale von dieſer unterſcheiden, ſo berühren ſich wieder Erz- und Goldſchmiedearbeiten auf das engſte. Waren doch Erzgießer und Goldſchmiede häufig in einer Perſon vereinigt, und konnten die letzteren bei der Anfertigung zahlreicher Gegenſtände, wie der Becken, Schalen, Gefäße (Lavori di groſſeria), der Gießkunſt nicht entbehren.

Für die Renaiſſance beſonders charakteriſtiſch ſind jene Goldſchmiedarbeiten, in welchen die Phantaſie des Künſtlers, losgelöſt von allen ſtreng architektoniſchen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Thierformen ſich ergeht, dieſe zum Schmucke von Gefäßen und Geräthen verwendet und dabei die plaſtiſche und maleriſche Wirkung vereinigt. Edelſteine und Halbedelſteine wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, ſelbſt Seemuſcheln werden nach Farbe und Form in lebendige ſinnreiche Geſtalten umgewandelt, alle Theile des Gefäßes bis auf Henkel, Fuß, Griff in reichſter decorativer Weiſe durchgebildet. Das berühmteſte Beiſpiel dieſer Art iſt das Salzfaß *Benvenuto Cellini's* (No. **118**, 5), jetzt in der Kaiſerlichen Schatzkammer in Wien. Auf einem ovalen Unterſatze ſehen wir den Meeresgott dargeſtellt mit einem Schiffe als Salzfaß, ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in ſich aufnehmen ſollte, ringsum aber waren Land- und Seethiere, Fiſche, Muſcheln angebracht. Benvenuto Cellini hat durch ſeinen Ruhm faſt alle anderen Goldſchmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, ſo daß nicht nur die beſten Werke auf ſeinen Namen geſchrieben werden, ſondern die ganze Weiſe der Arbeit als Cellini-Stil ausgegeben wird. Doch beſaß er eine ſtattliche Reihe von Nebenbuhlern, und waren alle in ſeinen Werken vorkommenden techniſchen Vorgänge ſchon früher geübt worden, ſo insbeſondere auch die Emailmalerei, welche in der Renaiſſanceperiode einen neuen Charakter empfing. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemail trat das Reliefemail (émail translucide sur reliet). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabſtichel und feinſtem Meißel hergeſtellt, darüber mehr oder weniger dünn die Emailfarbe aufgetragen, ſo daß unter der durchſcheinenden Farbe die Ciſelirung ſichtbar bleibt, das Relief colorirt erſcheint (Beiſpiel No. **162**, 1).

Die Arbeiten in Holz fallen theils in das Gebiet der Plaſtik, theils in den Kreis der Malerei. Die Holzſchnitzerei zeichnet ſich vor allem dadurch aus, daß ſie zwar die architektoniſchen Geſetze befolgt, aber ſich nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einläßt. Das Rahmenwerk, Füllungen und Felder, ſpielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzſculptur ſind die Thüren der vatikaniſchen Loggien, unter Clemens VII. gearbeitet, wie überhaupt die Holzſchnitzereien in den Stanzen von *Giovanni Barile* aus Siena, der mit ſeinen Bruder Antonio (Probe ſeiner Kunſt No. **159**, 4) eine reiche Thätigkeit entwickelte, die größte Beachtung verdienen. Auch die Thüre in Monte Oliveto bei Siena (No. **158**, 2) kann als ein treffliches Muſter italieniſcher Holzſchnitzerei hervorgehoben werden, während die florentiner Stühle (No. **162**, 7, 8) mit ihren Masken und Putten den nahenden Verfall der Kunſt anzeigen. Mit der Holzſchnitzerei wetteifert die eingelegte Arbeit (Intarſia) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweiſe in der Lombardei geübt und von Kloſterbrüdern, denen dieſe zur Geduld herausfordernde Arbeit zuſagte, gepflegt. Von einfachen Ranken (No. **157**, 3), Arabesken, bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenſtände wie Muſikinſtrumente, Trophäen, Vögel (No. **159**, 1) kann man die Gegenſtände verfolgen. Selbſt Architekturen, perſpektiviſche Anſichten, wurden in eingelegter Arbeit wiedergegeben. Für ſolche Werke genügte der einfache Gegenſatz heller, eingelegter Zeichnung auf dunklem Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verſchiedenen Mitteltöne hervorzubringen. Chorſtühle, Schränke, Thüren wurden am häufigſten mit Intarſien in den Feldern geſchmückt, mit eingelegter Arbeit oft auch die geſchnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählt die Kunſt der Intarſien die berühmteſten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunellesco, Giuliano da Majano; im Cinquecento ſind es vorzugsweiſe Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo u. a., mit deren Namen die vollendetſten Werke in eingelegter Arbeit verknüpft werden.

Eine glänzende Rolle ſpielt in der italieniſchen Renaiſſance die Kunſttöpferei, welche im Mittelalter unter den occidentaliſchen Völkern in Verfall gerathen war und nur im Oriente ſich in glänzender Weiſe theils erhalten, theils fort entwickelt hatte. Die Proben orientaliſcher Keramik (auf den Bogen No. **145—147**) zeigen die herrſchende farbige Decoration der Schüſſeln und Gefäße mit Blumen und Arabesken. Auch das am weiteſten vorſpringende Glied der orientaliſchen Culturwelt, die Mauren in Spanien, pflegten mit großem Erfolg dieſen Kunſtzweig und verſtanden ſich trefflich auf die Anfertigung glaſirter Thonwaaren, deren Ornamente, meiſt Blattwerk auf weißlichem Grunde, gegen das Licht gehalten einen

metalliſchen gelb-röthlichen Glanz zeigen (No. **145**, 5 u. 9). Ein Hauptſitz der ſpaniſch-mauriſchen Töpferei ſcheint auf einer der baleariſchen Inſeln, auf Majorka, beſtanden und von hier im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorliebe für ähnliche Producte nach Italien ſich verpflanzt zu haben. Darauf deutet der in Italien übliche Name: Majoliken hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchſichtige weiße Zinnglaſur erfunden, ſeine Kunſt aber vorwiegend im Intereſſe der architektoniſchen Decoration (No. **160**, 3) und der Plaſtik verwendet. Die wahre Heimath der italieniſchen Majoliken, der bemalten, zinnglaſirten Schüſſeln, Kannen, Vaſen u. ſ. w. iſt das umbriſche Land, wo ſich eine Reihe fruchtbarer Werkſtätten erhoben. Wir zählen die wichtigſten auf: Deruta bei Perugia, Faenza, nach welcher Stadt die Majoliken auch Faiencen benannt wurden, Peſaro, Urbino, Caſteldurante. Auch Caffagiolo in Toscana und Ferrara erfreuten ſich eines großen Ruhmes.

Die beſte Zeit der Majoliken umfaßt die erſte Hälfte des 16. Jahrhunderts. Anfangs begnügte man ſich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Decoration hell auf farbigem, blauem oder gelbem Grunde, ſpäter wagte man ſich an die Reproduction von Gemälden, decorirte farbig auf hellem Grunde und lernte der Glaſur einen metalliſchen, faſt rubinartigen Glanz zu verleihen. Letzteres verſtand am beſten Maeſtro Giorgio oder Giorgio Andreoli († ca. 1525) aus Pavia, der ſich mit zwei Brüdern in Gubbio niedergelaſſen und in deſſen Werkſtätte, wie es ſcheint, anderwärts gefertigte Thonwaaren gebracht wurden, damit er ſie mit Rubinglanz verſehe. Mit den Majoliken aus Urbino ſind die Namen des Xanto Avello aus Rovigo (bis 1542) und Orazio Fontana verknüpft. Die Majoliken ſind überwiegend Prunkgefäße, nicht für den häuslichen Gebrauch beſtimmt. Zu Liebesgeſchenken waren wahrſcheinlich die Schüſſeln beſtimmt, welche ein ideales Frauenbild mit der Beiſchrift: Cintia bella, Beatrice diva u. ſ. w. gemalt zeigen (No. **165**, 1). Durch die plaſtiſche Decoration ſind wieder andere Gefäße wie Kannen (No. **164**, 2) ausgezeichnet und ſchon dadurch aus dem Kreiſe des gewöhnlichen Hausrathes herausgehoben. Der maleriſche Schmuck wagt ſich in der ſpäteren Zeit an die Wiedergabe größerer Compoſitionen; Kupferſtiche nach Raffael, ſelbſtändig erfundene Zeichnungen, insbeſondere Battiſta Franco's, werden häufig als Vorbilder benutzt. Die Farbenzahl bleibt aber ſtets eine beſchränkte und verleiht den Majoliken den echten decorativen Charakter.

Der Keramik benachbart ſind die Werke der Glaſerkunſt. Auch in dieſer hatte es bereits die Antike zu einer erſtaunlichen Größe gebracht, in der Nachahmung von Edelſteinen und Cameen durch Glaßfluß, in der Herſtellung leichter, durchſichtiger, mit Glasnetzen

überſponnener Gläſer Vollendetes geleiſtet. Die Byzantiner wurden die Erben der Antike, verſorgten die ganze Welt mit farbigen emaillirten Gläſern. Von byzantiniſchen Glasarbeitern wurde die Kunſt nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuersgefahr auf der Inſel Murano localiſirt. In der Herſtellung farbiger Gläſer blieb Venedig hinter dem Orient zurück, dagegen glänzen venezianiſche Gläſer durch eine andere Eigenſchaft. Die ſcheinbar körperloſe, dehnbare und biegſame Natur des Glaſes wird in denſelben zu höchſter Wirkung gebracht. Ihre Milleſiori- und Filigrangläſer galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verſtanden z. B. Fäden verſchiedenfarbigen Glaſes ſo zuſammenzuſchmelzen, daß ſie Form, Farbe und gegenſeitige Lage beibehielten und ſpiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der kecken, phantaſtiſchen Form, welche ſie den Henkeln, Füßen gaben, kam die eigenthümliche Natur des Glaſes zu voller Geltung (Beiſpiele in No. **165**, 4).

Die maleriſche Flachdecoration befand ſich von den erſten Anfängen der Renaiſſance an in künſtleriſchen Händen. Die Frescomaler nahmen regelmäßig auch die Ausſchmückung der unmittelbaren Umgebung ihrer Gemälde als ihre Aufgabe in Anſpruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Gemälde trennen, fügten den letzteren einen decorativen Sockel und Fries hinzu, und wenn ihr Werk ſich an der Decke befand, ſo bedachten ſie auch die architektoniſchen Glieder derſelben (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Muſter ſolcher Decorationsmalerei bieten vornehmlich die Fresken Mantegna's und der umbriſchen Schule. Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, dieſe durch Feſtons verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtſchnüren verdeckt. Das Gewölbe in der erſten Vaticaniſchen Stanze iſt noch ähnlich decorirt. Als die Grottesken in der Raffaeliſchen Schule zur Aufnahme gelangten, empfing die Flächendecoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Zur Farbe tritt noch das Stucco hinzu, neben der freien Nachahmung antiker Decorationsmotive macht ſich beſonders in den Fruchtſchnüren, Kränzen ein friſcher Naturalismus geltend. Bei allem Reichthume der Decoration bleibt dieſelbe doch der Architektur untergeordnet und treten die einzelnen Bauglieder ſcharf und deutlich hervor. Die Raffaeliſchen Loggien bewahren für dieſe Art der Decoration eine ewige Muſtergeltung (No. **158**, 3). Neben Giovanni da Udine erwieſen ſich Giulio Romano (in Rom und Mantua), Perin del Vaga (in Genua) als Decorationsmaler beſonders fruchtbar. In ihren ſpäteren Gewölbemalereien offenbart ſich die Abhängigkeit von der antiken Gewölbedecoration noch ſtärker, als dieſes in den Loggien der Fall iſt.

Die Flächenbemalung ſchränkt ſich nicht auf die inneren Räume der Kirchen und Paläſte ein, auch die Faſſadenmalerei iſt in

der Renaiſſanceperiode beliebt. Von einzelnen figürlichen Darſtellungen an dieſem oder jenem Theile der Faſſade ſtieg man zur vollſtändigen Bemalung der Faſſade empor, wobei entweder die letztere als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darſtellungen bedeckt wurde oder die maleriſche Decoration ſich enger an die architektoniſche Gliederung anſchloß, dieſelbe belebte oder theilweiſe erſetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit (Chiaroscuro) kommen gleich häufig vor; für buntfarbigen Faſſadenſchmuck zeigten die oberitalieniſchen Städte, beſonders Venedig, eine große Vorliebe. Eine Abzweigung der Faſſadenmalerei iſt die Sgraffitomalerei, in Toskana (No. **160**, 2) und Rom reich vertreten. Die Mauer wird mit einem doppelten, einem unteren ſchwarzen, und einem oberen weißen Mörtelüberzuge bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegſchaben bewirkt. Sie erſcheint dann ſchwarz auf hellem Grunde.

B. DIESSEITS DER ALPEN.

1. Malerei und Plaſtik im 15. Jahrhundert.

a. Die niederländiſche Malerſchule.

Ein organiſches Wachsthum aus einheitlichen Wurzeln, dieſes beneidenswerthe Schickſal der italieniſchen Kunſt, war der nordiſchen Kunſt nicht beſchieden. Die Elemente alter und neuerer Bildung durchdringen ſich hier nicht zu harmoniſchen Formen, die Welt reiner Schönheit bleibt der theils rauheren, theils ernſteren, gedankenſchweren nordiſchen Natur lange verſchloſſen. Für die Stellung der nordiſchen Kunſt in der neueren Zeit erſcheint es zunächſt bezeichnend, daß die Architektur nicht die führende Rolle übernimmt. Bis in das ſechzehnte Jahrhundert wird dieſſeits der Alpen im gothiſchen, freilich zur handwerksmäßigen Uebung herabgeſunkenen Stile gebaut. Die mit der Architektur eng verbundene Sculptur und auch die volksthümliche Holzſchnitzerei verlaſſen gleichfalls nur langſam die gewohnten Geleiſe, dagegen zeigt ſich auf dem Gebiete der Tafelmalerei ſchon im fünfzehnten Jahrhundert die ſchöpferiſche Macht der künſtleriſchen Perſönlichkeit. Der Kreis ihrer Thätigkeit wird durch den Umſtand, daß die Kunſtpflege weſentlich im ſtädtiſchen Bürgerthume ruht, in hohem Maße einge-

ſchränkt. Die große monumentale Kunſt findet keine Förderung. Die Anſchauungen und Beſtrebungen der beſten Künſtler ſtehen nicht ſelten im Gegenſatze zu dem Lebenskreiſe, in welchem ſie ſich bewegen, und ſie ſind gezwungen, in der einfachſten, unſcheinbarſten Weiſe ihre Gedanken zu verkörpern. Der Kupferſtich und Holzſchnitt beſitzt im Norden eine ganz andere Bedeutung als in Italien. Sie boten dem gedankenreichen, aber in der maleriſchen Ausführung innerlich und äußerlich gehemmten Künſtler ein willkommenes Ausdrucksmittel, in welchem er ſeiner ſchöpferiſchen Geſtaltungskraft die geringſten Schranken geſetzt ſah. Auch das iſt für die Stellung der bildenden Künſte im Norden charakteriſtiſch, daß nicht die großen einheitlichen Völker, welche im ſtaatlichen Leben herrſchten, nicht Franzoſen und Deutſche, ſondern ein romaniſch-germaniſch gemiſchter Seitenſtamm, der vlämiſch-walloniſche in den ſüdlichen Niederlanden lange Zeit in der Kunſt der Malerei den Ton angab und die beiden Nachbarn, Frankreich und Deutſchland, von ſich abhängig machte.

In Deutſchland zeigen ſich zwar im vierzehnten Jahrhundert und am Anfange des folgenden auf mehreren Punkten Anfänge eines reicheren Betriebes der Malerei. In Böhmen ſammelte der am franzöſiſchen Hofe erzogene Kaiſer Karl IV. Künſtler verſchiedener Nationalitäten um ſich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen bauen und mit Bildern ſchmücken. Doch blieb die Prager Schule ohne Nachfolge und ohne dauernden Einfluß. Mehrere Städte, wie Ulm, Nürnberg, ſetzen die im tieferen Mittelalter begonnene Kunſtthätigkeit fort. Die Zünfte und einzelne Patrizierfamilien ſorgten dafür, daß auch die Kunſt zur Ehre der Stadt und zu eigenem Ruhme durch ihre Werke beitrage. Nürnbergs rechter Aufſchwung zu künſtleriſcher und kunſtgewerblicher Blüthe beginnt erſt in dem 14. Jahrhundert und läßt ſich ſeitdem bis in das 16. Jahrhundert verfolgen. Geht man dieſer Entwickelung nach, ſo ſieht man, wie ſich allmählich die Phantaſie von den mittelalterlichen Traditionen loslöſt.

Hätten ſich zahlreichere Tafelbilder aus der guten gothiſchen Periode erhalten, ſie würden ſtets denſelben Typus zeigen, der uns in dem Fragmente eines größeren weſtfäliſchen Altarwerkes, die Frauen am Grabe (No. **219**, 1), engegentritt. Schlanke, geſtreckte Verhältniſſe, in den Geſichtszügen das Streben, einen gemeſſenen Ernſt mit Zierlichkeit zu verbinden, die Gewänder in geraden Falten herabfließend, die feſten dunklen Umriſſe mit kräftigen Farben ausgefüllt, das ſind die wichtigſten Kennzeichen der älteren Bildwerke. Im weiteren Verlaufe der Entwickelung wird die Zierlichkeit der Köpfe immer mehr betont, die Schlankheit der Verhältniſſe gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf ge-

qracht. Zur Vergleichung diene die aus der Nürnberger Lorenzkirche ſtammende Tafel (No. **219**, 2). Deutlicher, als in Nürnberg, offenbart ſich die allmähliche Wendung von dem mäßig belebten Idealismus der Darſtellung zu einem näheren Anſchluß an die Natur in Köln, welche Stadt ſchon im Mittelalter wegen der Tüchtigkeit ihrer Maler berühmt war. Der hergebrachten Auffaſſung ſteht der ſog. Clarenaltar im Kölner Dome noch ziemlich nahe. Er bildet einen großen Schrein, innen mit holzgeſchnitzten Figuren, außen auf den Flügeln mit dünn und licht auf Goldgrund gemalten Darſtellungen aus dem Leben Jeſu geſchmückt (Fragment No. **219**, 3). Auf dem Boden des mittelalterlichen Idealismus ſteht auch noch die Madonna mit den heiligen Frauen im Paradiesgarten (No. **219**, 7), welches Bild dem Kreiſe des Meiſters *Wilhelm* zugeſchrieben wird. Dieſen rühmt eine Chronik als den beſten Maler in allen deutſchen Landen und ſetzt ſeine Thätigkeit um das Jahr 1380 an. Ob er identiſch ſei mit einem in Rathsurkunden erwähnten Maler Wilhelm von Herle († 1378), ſteht darin. Ein ungleich größerer Fortſchritt ſpricht aus dem Dombilde, welches mit gutem Grunde dem ſonſt wenig bekannten, wahrſcheinlich aus der Nachbarſchaft von Conſtanz ſtammenden Meiſter *Stephan Lochener* († 1451) zugeſchrieben wird. Der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar zeigt bei geſchloſſenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (No. **219**, 4), auf den Flügeln die h. Urſula mit ihrem Gefolge (No. **219**, 5) und den h. Gereon mit ſeiner Reiterſchaar, welche gleichfalls zur Anbetung des Chriſtkindes pilgern. In den ſchlanken Fingern, dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weiſen die volleren rundlichen Züge des Madonnengeſichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige treue Nachbildung der Kleiderſtoffe, des Schmuckes auf eine ſchärfere Beobachtung der äußeren Erſcheinungsformen hin, deren Darſtellung freilich, wie die ungelenken Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten ſtieß. Die ſtattliche Zahl von Tafelbildern, welche ſich dem Stile des Meiſters Stephan anſchließen, wie die Madonna im Kölner Muſeum (No. **219**, 6), deutet einen großen Einfluß desſelben und eine weitere Verbreitung ſeiner Richtung an. Doch kam es in Köln ſo wenig wie in Nürnberg, zu einer ſtetigen Fortbildung der Schule. In der niederländiſchen Malerei, welche gleichzeitig in die Höhe kam, fanden beinahe alle deutſchen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihr beſtes Muſter, welchem ſie faſt ausſchließlich folgten.

Noch iſt es nicht vollſtändig gelungen, die Wurzeln der altniederländiſchen Kunſt mit der wünſchenswerthen Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahr-

hundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formenſinn. In den Sculpturen (Tournay) beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht ſelten, wie in dem Faltenentwurfe, auf Koſten der Schönheit. Die Prachtliebe der burgundiſchen Fürſten, unter deren Herrſchaft die Niederlande 1382 kamen, bewies ſich wenigſtens in zweiter Linie auch den bildenden Künſten förderlich. Schließlich beſtimmte doch eine hervorragende Perſönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schickſal der niederländiſchen Kunſt. Die Erfindung der Oelmalerei durch *Hubert van Eyck* macht in der That Epoche in der Kunſtübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenoſſen bewunderte und beneidete Blüthe ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Die Farben mit Oel zu miſchen und zu binden beſtand zwar längſt z. B. bei der Bemalung der Sculpturen. Die herrſchende Technik in der Tafelmalerei war aber ein ſchichtenweiſes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, ſo daß man die Untermalung erſt trocknen ließ, ehe man auf dieſelbe die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, auffetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemiſcht auf die Tafel mit feinem Pinſel aufgetragen. Jetzt aber wurden die mit Oel verriebenen Farben flüſſig aufgeſetzt, die Töne auf der Tafel ſelbſt in einander verſchmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abſtufung der letzteren und zugleich eine große Leichtigkeit, Durchſichtigkeit des Colorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Ineinanderfließens der Farben, wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben, ſo fand der im niederländiſchen Volke ruhende Trieb, ſich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieſes auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur ſelbſt in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck. Daß zuerſt Hubert van Eyck dieſe Malweiſe eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenſo iſt das traditionelle Datum ſeiner Erfindung: 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig entfernt. Ueber die Lebensverhältniſſe des merkwürdigen Mannes ſind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maeſtricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ ſich mit ſeinem viel jüngeren Bruder *Jan* in Gent nieder, wo er mit vollſtändiger Sicherheit erſt 1424 nachgewieſen werden kann. Er lebte hier als angeſehener Maler und empfing von einem reichen Patricier, Jodocus Vydt, den Auftrag, in deſſen Familienkapelle in S. Bavo eine Tafel zu malen. Das iſt der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert ſtarb bald

nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von ſeinem Bruder Jan fortgeſetzt und 1432 vollendet. Der Genter Altar, deſſen Beſtandtheile gegenwärtig an mehreren Orten zerſtreut aufbewahrt werden, iſt ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden die letzteren geöffnet, ſo erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Geſtalten Gott-Vaters mit der Jungfrau Maria und dem Täufer, mit ſingenden und muſicirenden Engeln, und endlich das erſte Elternpaar (No. **220**, 1). In den letzteren Geſtalten ſowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung ſchärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künſtler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken ſtrebte, doch läßt die Behandlung der Gewänder, die Malerei der Kleinodien auch hier das ſorgfältigſte Naturſtudium erkennen. Die untere Mitteltafel (No. **221**, 1) ſchildert die Anbetung des Lammes. Dasſelbe ſteht, von knieenden Engeln verehrt, auf einem Altar, vor demſelben im Vordergrunde erhebt ſich der Brunnen des Lebens, zu deſſen Seiten rechts die Apoſtel und die Vertreter der chriſtlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidniſche Helden zur Andacht ſich verſammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers ſtrömen noch zahlreiche andere Schaaren mit heiligem Eifer zu, links Gruppen ſtattlicher Reiter, rechts Büßer, Einſiedler und Pilger (No. **221**, 2), unter denen der rieſige Chriſtoph hervorragt. Bei geſchloſſenen Flügeln ſehen wir die Verkündigung mit einem reizenden Ausblick auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodocus Vydt und ſeiner Gattin. Den Antheil der beiden Brüder an dem Werke ſcharf abzugrenzen, hat ſeine Schwierigkeiten. Selbſt die Theile, die am wahrſcheinlichſten Jan van Eyck zufallen, die Flügel, zeigen eine größere Kunſt, als ſie ſeine ſpäteren ſelbſtändig componirten Arbeiten beſitzen. Bewunderungswürdig iſt im Mittelbilde die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterſchaar gemalt, auch der landſchaftliche Hintergrund mit feinem Sinne für die Natur und mit großer Kunſt geſchildert.

Der Lebenslauf *Jan van Eyck's* liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johann's von Bayern im Haag; nach dem Tode desſelben trat er 1425 in die Dienſte Philipp's des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reiſen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugieſiſchen Prinzeſſin nach Liſſabon, 1428) ausſchickte. Seinen gewöhnlichen Wohnſitz hatte Jan van Eyck in Brügge, wo er 1440 ſtarb. Der glänzenderen äußeren Stellung entſprechend iſt das erhöhte Selbſtgefühl, das ſich in dem häufigen Signiren ſeiner Bilder kundgiebt. Er iſt aus dem Kreiſe der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichthum und Tiefe der Phantaſie zeichnen ſeine Bilder nicht aus. Das Vortrefflichſte leiſtet er im Porträt-

fache, wodurch ſich auch vielleicht die Gunſt, die er in höfiſchen Kreiſen genoß, erklärt. Selbſt in religiöſen Schilderungen, z. B. in der Madonna mit den hh. Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (No. **221**, 4), überragen die Porträtfiguren, hier die knieende des Stifters de Pala weit die anderen Geſtalten. Porträts von der Hand Jan van Eyck's, bald beglaubigt, bald aus ſtiliſtiſchen Gründen ihm zugeſchrieben, beſitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und ſeine Braut). Das letztere ſtreift bereits an eine genremäßige Auffaſſung (Braut und Bräutigam ſtehen in einem ſchmucken Zimmer und reichen ſich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns förmliche Genrebilder Jan van Eyck's, z. B. eine Badeſtube, beſchrieben. Zahlreich ſind ſeine Madonnenbilder, einzelne, im kleinſten Maßſtabe ausgeführt, z. B. die Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchſichtigkeit des Lufttones, treffliche Perſpective wahre Juwelen der Kunſt. Nur mit dem Madonnentypus kann man ſich nicht immer befreunden, auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters. Ein Beiſpiel, wie Jan van Eyck Frauen bildet, zugleich eine Probe der reichen landſchaftlichen Staffage, die er anzubringen liebte, bietet die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Muſeum aus dem Jahre 1437 (No. **221**, 3).

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte ſein Ruhm alle anderen Maler. Kein Künſtler von hervorragender Bedeutung wird neben ihm genannt. Erſt nach ſeinem Tode traten mehrere Maler, die man früher alle als ſeine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund, ſo *Petrus Chriſtus* in Brügge, in den Jahren 1444—1472 erwähnt, deſſen h. Eligius (Privatbeſitz in Köln) uns einen Goldſchmied in ſeiner Werkſtätte thätig zeigt und wieder die Vorliebe der altflandriſchen Maler, religiöſe Darſtellungen mit lebensfriſchen Zügen auszuſtatten, beweiſt. *Hugo van der Goes* aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eyck's zugezählt. Ueber ſein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog ſich im Alter in ein Kloſter zurück und ſtarb im Wahnſinne 1482 — beſitzen wir ziemliche Kunde, wenig wiſſen wir über ſeinen inneren Entwickelungsgang. Ein einziges Werk von ihm iſt gut beglaubigt, die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaſo Portinari gemalte Altartafel, welche ſich in der Sammlung des Hoſpitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (No. **220**, 5) ſtellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln iſt die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen geſchildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen ſo weitreichenden Ruhm erworben wie *Roger van der Weyden* oder, wie er auch

genannt wurde, Rogier de la Paſture. In Tournay geboren, erſt in ziemlich vorgerückter Jugend bei der Malerzunft hier 1426 als Lehrling eingeſchrieben, befand ſich Roger bereits 1436 in feſter und angeſehener Stellung als Stadtmaler in Brüſſel. Bei Gelegenheit des römiſchen Jubiläums 1450 machte er eine Reiſe nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und vom alten Coſimo Medici Bilder beſtellt erhielt. Auch in ſeiner Heimat erfreute er ſich der ausgebreitetſten Kundſchaft. Er ſchmückte das Brüſſeler Rathhaus mit vier großen Leinwandbildern, die Macht der Gerechtigkeit verſinnlichend. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaume (Jüngſtes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Geburt Chriſti mit Flügeln, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai u. ſ. w. Sein Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreiſe, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (No. **220**, 3), tauchen bei Roger auch neue Bildmotive auf: das Jüngſte Gericht, die beſonders gerühmte Kreuzabnahme, die Grablegung (No. **220**, 4). Seine Phantaſie beſitzt eine entſchiedene Neigung zum Dramatiſchen, Pathetiſchen, ſein Formenſinn, an dem Studium der Steinſculpturen gebildet, einen Zug zum Harten, Derbnaturaliſtiſchen. Scharf wie ſeine Körper gezeichnet ſind, erſcheinen ſie auch beleuchtet. Bis zur feinſten Einzelheit tritt alles deutlich vor unſere Augen, bis in die fernſten Straßen geſtattet er uns einen klaren Einblick. Nur die ſatte, warme Färbung, das Helldunkel Jan van Eyck's wird vermißt. Den Zeitgenoſſen jedoch erſchien Roger's Weiſe muſterhaft. Kein flandriſcher Künſtler übte auf dieſelben einen ſo großen Einfluß wie Roger. Aus ſeiner Schule ſchöpften deutſche Maler die wichtigſten Anregungen; derſelben entſtammten auch mehrere heimiſche Meiſter. Von *Dierick Bouts* wird es aus ſtiliſtiſchen Gründen vermuthet, in Bezug auf Memlinc durch alte Nachrichten beſtätigt.

Dierick Bouts kam aus Harlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandriſchen Städten Brügge und Gent, einen Hauptſitz hatte und als hervorragende Meiſter ein Albrecht von Ouwater und Gerhard (Gerrits) von Harlem gerühmt wurden, um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirkſamkeit 1475 verſtarb. Manche Züge in ſeinen Bildern erinnern an Roger, wie die eckige derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, ſo daß auch grobe, wenig anmuthende Geſtalten verkörpert werden, der bis zum Pathetiſchen geſteigerte Ausdruck. Im Colorit weicht er von ſeinen Vorgängern merklich ab: er giebt den Schatten gern einen grauen Ton, verſchmilzt die Farben feiner und weiß ſie wirkungs-

voll zu ſtimmen. Als ſein Hauptwerk gilt der große, jetzt verſtreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, altteſtamentariſche Speiſungen als Vorbilder des Abendmahles und der Communion ſchildernd, werden in München (Melchiſedec, Mannaleſe) und in Berlin (Paſſah, Speiſung des Elias durch einen Engel) bewahrt, das Mittelbild (No. **221**, 6) befindet ſich an der urſprünglichen Stelle.

Hans Memlinc, deſſen Vorname auf deutſche Abſtammung gedeutet wird, tritt uns urkundlich erſt am Schluſſe der ſiebziger Jahre, in Brügge ſeßhaft, entgegen. Seine ſelbſtändige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl ſeiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künſtlers daſelbſt zurückgeführt werden kann, ſteht dahin. Das Anfangs- und Endglied ſeiner Kunſt bilden das berühmte Jüngſte Gericht in der Danziger Marienkirche, bereits 1473 von einem Danziger Kaperſchiffe erbeutet, und der mächtige Flügelaltar in der Marienkirche in Lübeck, mit der Kreuzigung als Mittelbild (Gruppe aus derſelben No. **220**, 6), welches das Datum 1491 trägt. Doch iſt Memlinc's Antheil an beiden Werken nicht vollkommen ſicher geſtellt. Das Urtheil über den Meiſter wird am wenigſten von der Wahrheit abirren, wenn es ſich auf die in ſeiner Heimat Brügge, insbeſondere im Johannishospitale daſelbſt bewahrten, gut beglaubigten Gemälde ſtützt. Eine ſtattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geſchaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina und Scenen aus dem Leben des Täufers und Evangeliſten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem ſie verehrenden Stifter (No. **221**, 5) und endlich den Urſulakaſten, welcher in überaus feiner Ausführung in ſechs Bildern die Legende der h. Urſula erzählt. Die zuſammenfaſſende Betrachtung lehrt Memlinc als einen Künſtler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurückſteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am beſten, die Frauenköpfe zeigen auserleſenere Typen, als ſie ſonſt in der altniederländiſchen Schule vorkommen, ſeine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, ſein lebendiger Naturſinn läßt ihn die landſchaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausſtatten.

Als Memlinc (ca. 1495) ſtarb, war bereits ein anderer Maler in Brügge zu Geltung und Anſehen emporgeſtiegen: *Gerard David* aus Harlem, deſſen äußeres, übrigens wenig bewegtes Leben vom Jahre 1488, wo er zum Zunftvorſtande gehört, bis zu ſeinem Tode 1523 verfolgt werden kann. Er ſchließt ſich der Richtung Memlinc's auf das Zierlich-anmuthige (Madonna mit h. Jungfrauen und Engeln in Rouen) an und zeichnet ſich durch einen hochausgebildeten Sinn für die landſchaftliche Natur aus.

2. *Die deutſche Kunſt im fünfzehnten Jahrhundert.*

Die Kunſt der Oelmalerei, von den Niederländern ſo trefflich ausgeübt, erregte bei allen Völkern neidiſche Bewunderung. Niederländiſche Bilder wurden in Italien und Spanien begehrt, niederländiſche Maler in Italien, z. B. Genua, Urbino, beſchäftigt, nach der pyrenaeiſchen Halbinſel gerufen. Franzöſiſche Maler wie *Jean Foucquet* in Tours (ca. 1415 bis nach 1475), der berühmte Miniaturmaler, ſtanden unter niederländiſchem Einfluſſe, und vollends die deutſche Malerei befindet ſich ſeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Banne der niederländiſchen Kunſt, deren Realismus überdieß der herrſchenden Richtung entſprach. Ein reger Verkehr waltete zwiſchen den Niederlanden und den rheiniſchen Städten. Hier gewann daher auch naturgemäß die Eyck'ſche Schule (Roger van der Weyden oder Dierick Bouts?) die reichſte Nachfolge. Wir ſind nicht im Stande, die Perſonen zu ſchildern, welche am Niederrhein die Kunſt in dieſer Weiſe weiterführten, wir müſſen uns in den meiſten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtſchaftsgrade zuſammenzuſtellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Beſitzer eines Hauptwerkes, zu gruppiren. Die Schwierigkeit wird weſentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meiſter Werkſtätten unterhielten, wir aber nur ſelten zwiſchen der Werkſtattarbeit und den eigenhändigen Werken ſcharf unterſcheiden können. Techniſche Eigenthümlichkeiten laſſen ſich bei den niederrheiniſchen Malern wohl erkennen, ebenſo beſtimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Geſellen vererbt werden können; der perſönliche Hauch aber, welcher ein Werk erſt zum vollen Eigenthum dieſes und keines anderen Künſtlers macht, fehlt in den meiſten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt ſich vor und ſchiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewöhnung und neuer Erwerb nicht harmoniſch verbunden. Der häufig vorkommende goldene oder teppichartige Hintergrund erſcheint z. B. nicht im Einklange mit den derb natürlichen Geſtalten, welche ſich vor dieſem Hintergrunde bewegen und nicht ſelten ein gar grobes Leben wiederſpiegeln. Auch das Colorit zeigt zwar Kraft und Glanz, aber keine feinere Durchbildung. Zu den hervorragendſten Malern zunächſt in Köln gehören der Meiſter der Lyversbergiſchen Paſſion (Kölniſches Muſeum), deſſen Thätigkeit ſich von 1463—1480 verfolgen läßt, und der andere Meiſter, welcher den Altar des h. Bartholomaeus (München) und den Thomas- und Kreuzaltar im Kölniſchen Muſeum geſchaffen hat. Etwas jünger, aber auch maleriſch durchgebildeter erſcheint *Johann Joeſt*

in Calcar, von welchem die Flügelbilder an dem großen Altarſchreine in der Pfarrkirche zu Calcar (No. **222**, 3) herrühren.

Schwächer als in der niederrheiniſchen Schule, immerhin aber noch erkennbar, hat der niederländiſche Einfluß auf Weſtfalen und Schwaben gewirkt. Dort (Liesborner Meiſter) kommt noch der ältere ideale Zug zum Vorſchein. Aus Schwaben wanderten zwar auch Maler zu ihrer Ausbildung nach Flandern; der bedeutendſte Vertreter dieſer Provinzialſchule aber, *Bartholomäus Zeitblom*, aus Ulm, etwa ſeit 1480 thätig, zeigt doch nur geringe Anklänge an die niederländiſchen Meiſter. Abgeſehen von den ihm eigenthümlichen Kopftypen, iſt auch die Art der Gewandung wie das der feineren Abtönung entbehrende, gleichſam erhitzte Colorit für ihn beſonders charakteriſtiſch. Die Probe ſeiner Kunſt (in No. **222**, 5) iſt einem der vielen Flügelaltäre, die er mit Bildern ſchmückte, entlehnt. Der andere Flügel ſchildert die Verkündigung.

Ein einziger deutſcher Maler des 15. Jahrhunderts gewann Weltruhm und wurde ſchon von den Zeitgenoſſen hoch geprieſen: *Martin Schongauer* in Colmar. Sein Geburtsjahr (nach 1440) ſteht nicht feſt, ſein Todesjahr 1488 dagegen iſt ziemlich ſicher beglaubigt. Alte Ueberlieferungen machen ihn zum Schüler Roger's. Die Abhängigkeit von der niederländiſchen Schule offenbart ſich in dem knittrigen Faltenwurfe, in den Kopftypen, beſonders der Frauen, und anderen äußeren Zügen. Martin Schongauer's berühmteſtes, freilich ſo wenig wie alle anderen Tafelbilder urkundlich beglaubigtes Gemälde: die Madonna im Roſenhage in S. Martin in Colmar aus dem Jahre 1473, weiſt aber noch auf eine ihm eigenthümliche Phantaſierichtung, auf einen milden, dem Anmuthigen, ſoweit die Wiedergabe desſelben ihm möglich war, zugekehrten Sinn hin. Dieſer gibt ſich auch in den ihm zugeſchriebenen Altarflügeln im Colmarer Muſeum kund, von welchen der eine die Madonna vor dem Chriſtkinde knieend, der andere den h. Antonius (No. **222**, 2) darſtellt. Das Madonnenbild bringt ein in der umbriſchen Schule beliebtes Motiv in die Erinnerung. Noch größer als in der Malerei erſcheint Schongauer's Bedeutung im Fache des Kupferſtiches. Schon längere Zeit war der letztere geübt und gepflegt worden. Der nur nach ſeinem Monogramme bekannte Meiſter E. S. vom Jahre 1466 zeigt ſchon beträchtliche techniſche Fortſchritte und führt den Grabſtichel mit großer Feinheit. Martin Schongauer bleibt aber doch der erſte Künſtler des Nordens, deſſen Name offenkundig mit der Kupferſtecherkunſt in Verbindung gebracht wird. An hundert Blätter und darüber, von ihm ſelbſt erfunden, rühren von ſeiner Hand her, ausgezeichnet nicht allein durch die feſte und doch zarte Zeichnung, ſondern auch durch warme Empfindung und ſprechenden Ausdruck. Außer zahlreichen

Madonnen und Einzelblättern mit der Kreuztragung, Chriſtus am Kreuze (No. **222**, 1) u. a. verdient namentlich die geſchloſſene Folge der Paſſion in zwölf Blättern hervorgehoben zu werden. Auch an dramatiſche Compoſitionen wagt ſich Schongauer (Schlacht zwiſchen Chriſten und Mauren), ſelbſt die phantaſtiſche Richtung (Verſuchung des h. Antonius) bleibt ihm nicht fern.

Hält man in den deutſchen Landen Umſchau, ſo bemerkt man beinahe in allen Städten gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts ein rühriges künſtleriſches Treiben, aber nirgends einen eigentlichen Fortſchritt, eine ſtetige Nachfolge. Ueberall tauchen einzelne Namen auf, faſt überall ſtößt man auf dieſe oder jene Proben tüchtiger Kunſtfertigkeit, ohne daß aber eine geſchloſſene Schule erſteht. Es bleibt in der Regel bei bloßen Anſätzen, welche bald und plötzlich abbrechen. Zum Theil hängt dieſes mit der handwerksmäßigen Geſinnung der meiſten Künſtler zuſammen, mit ihrer Genügſamkeit an techniſcher Vollendung. Dann aber übte die architektoniſche Umgebung insbeſondere auf die Sculptur eine ungünſtige Wirkung. Der gothiſche Stil in ſeiner ſpäteſten Ausbildung lehrte die Bildhauer nicht das Gleichmaß und die harmoniſche Gliederung der Compoſition. Fehlte jenem doch ſelbſt das Ebenmaß und die Symmetrie. Die Bauformen der Renaiſſance aber, in Italien die fruchtbarſte Schule für Maler und Bildhauer, waren noch völlig unbekannt. Daher fand ſich auch kein Gegengewicht zu dem herrſchenden Streben nach kräftiger Natürlichkeit der Schilderung durch den Rhythmus der Linien, das ſchöne Gleichmaß der Anordnung. Die mitgetheilten Proben der ſüddeutſchen Bildnerei, für welche eben ſo gut Muſter aus anderen Landſchaften hätten angeführt werden können, beſtätigen dieſe Beobachtungen.

In Schwaben ragt über alle bekannten Bildhauer der Ulmer Meiſter *Jörg Syrlin*, ſeit 1458 genannt, hervor. Ihm dankt der auch durch den reichen Inhalt der Darſtellungen ausgezeichnete Schmuck des Chorgeſtühls im Ulmer Dome (1474) den Urſprung. Auch der Fiſchkaſten in Ulm, mit einer gothiſchen Steinpyramide gekrönt, welcher drei Ritter (No. **124**, 1) vortreten, rührt von ihm her. Von einem Manne geſchaffen, welcher weſentlich in der Holzſchnitzerei groß gezogen war, zeigt die ehemals bemalte Figur des Ritters eine unmittelbare Anlehnung an die friſche wirkliche Natur. Sonſt verhalten ſich Steinſculpturen, wie z. B. das Fragment von dem Marmorgrabſtein Kaiſer Ludwig's in der Münchener Frauenkirche (No. **125**, 1), von einem „Hans dem Steinmeißel“ gearbeitet, offenbart, noch längere Zeit gegen den ungebundenen Naturalismus etwas ſpröde. Dieſer feiert dagegen in den gewöhnlich bemalten Holzſculpturen ſeine größten Erfolge. Die Reliefbilder, z. B. jenes von dem prächtigen Hochaltar zu Blaubeuren in Schwaben (No.

124, 2) und das andere, welches von der Moſel ſtammt (No. **125**, 9) erſcheinen vollſtändig in der Weiſe von Gemälden componirt. Maleriſch wirkt auch die Uebernahme der Zeittracht in die religiöſe Plaſtik, wie das Beiſpiel der h. Margaretha mit dem als Bär dargeſtellten Teufel an der Kette (No. **124**, 5) zeigt. Den Kampf zwiſchen dem älteren und neueren Stile der Gewandung gibt die überaus ausdrucksvolle Madonna aus der bei München gelegenen Kirche Blutenburg, wohl ſchon dem 16. Jahrhundert angehörig, (No. **124**, 3) kund, während die Johannesſtatue (No. **124**, 4), einem großen Schnitzaltare in der Kirche zu Beſigheim, in der Nähe von Stuttgart entlehnt, in der Behandlung des Nackten, wie des knittrigen Mantels, ſchon den unverhüllten Realismus aufweiſt. Beachtung verdient das Reliefbild der Madonna, welches gleichfalls von einem Schnitzaltare herrührt, in München (No. **124**, 6). Der Kopftypus der Madonna mit den kräftig üppigen Formen und dem aufgelöſten Haare hat ſeine Beliebtheit bis in das 17. Jahrhundert bewahrt.

Es iſt kaum zufällig, daß unter den berühmteſten Holzſchnitzern aus dem Schluſſe des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts Angehörige des Küſtenlandes und der Alpenländer genannt werden. Von *Hans Brüggemann* iſt der große Altar im Schleswiger Dome geſchnitzt worden, mit Statuetten (No. **125**, 10) und zahlreichen Reliefs, welche die Paſſion, zum Theile nach Dürer's Kupferſtichen, erzählen. Als einer der tüchtigſten Holzſchnitzer im deutſchen Süden gilt Michael Pacher aus Brunneck in Tirol, von welchem der Altar in S. Wolfgang (1481) ſtammt. In den Küſtenländern (von Holſtein bis Pommern) und in den Alpen hat ſich die Holzſculptur bis zu unſeren Tagen herab als Volkskunſt erhalten. Fiſcher, Hirten (außer ihnen auch die Bergleute in den Oſtländern) haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Ausbildung ihrer Handfertigkeit im Schnitzen verwendet. Aber gerade dieſe Volksthümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwickelung der Holzſculptur und erklärt die Thatſache, daß ſich der raſche Fortſchritt nicht an dieſe Kunſtgattung heftet, in der hiſtoriſchen Schilderung die Holzſchnitzerei gegen die Steinſculptur und insbeſondere gegen die vornehmere Erzkunſt zurücktreten muß.

Der Volksglaube hat längſt Nürnberg als den Vorort altdeutſcher Kunſtübung geprieſen. Die wiſſenſchaftliche Forſchung wies nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegeſtätten der Kunſt nach, ließ aber im Weſentlichen den Ruhm Nürnbergs unverſehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geſchichte der Nürnberger Kunſt ſprechen, die mit Michael Wohlgemuth's und Adam Krafft's Wirken anhebt und mit der Schule Dürer's und der Gußhütte der Familie Viſcher ſchließt.

Drei Meiſter ſtanden am Schluſſe des 15. Jahrhunderts an der

Spitze der Nürnberger Künſtlerſchaar: der namentlich als Holzſchnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorſtand einer ausgedehnten Kunſtwerkſtätte Michael Wohlgemuth. Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ *Veit Stofs* als junger Mann die Heimat und überſiedelte nach Krakau, wo er eine reiche Wirkſamkeit entfaltete und offenbar auch Familienbeziehungen anknüpfte. Seine Nachkommen wurden in Krakau und in Siebenbürgen nachgewieſen. Nach zwanzigjähriger Abweſenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und ſeit dieſer Zeit erſt tritt er als lebendiges Glied des heimiſchen Künſtlerkreiſes für uns auf. Sein Hauptwerk iſt der engliſche Gruß (No. **124**, 7), in lebensgroßen Figuren in Holz geſchnitzt und von einem gleichfalls geſchnitzten, rieſigen Roſenkranze umgeben, welchem ſieben Medaillons, die Freuden Mariae in Reliefbildern darſtellend, eingeflochten ſind. Das Ganze hängt an einer Kette ſchwebend von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche herab. Aus einer Nürnberger Kirche ſtammt auch das Relief der Verkündigung in Hannover (No. **125**, 2), ganz im Stile der gleichzeitigen Nürnberger Malerei gehalten. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozeſſe verwickelte Mann ſtarb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeiſters der Nürnberger Sculptur, *Adam Krafft,* fällt gleichfalls erſt, nachdem er ſchon dem Greiſenalter ſich näherte, ein helleres Licht. Man ſetzt ſeine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheſte datirte Werk ſtammt erſt aus dem Jahre 1497. Das iſt das friſch und lebendig componirte Relief des ſtädtiſchen Wagemeiſters, mit ſeinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghauſes (No. **125**, 4). Viel früher hat er überhaupt keine reiche ſelbſtändige Thätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten ſeines Lebens (Adam Krafft ſtarb 1507, angeblich im Spitale zu Schwabach) ſchuf er alle die großen Werke, welche den dauernden Ruhm ſeines Namens ſichern. So zunächſt das ſogenannte Schreyer'ſche Begräbniß, drei Relieftafeln, außen zwiſchen zwei Strebepfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie ſchildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferſtehung Chriſti. Die vollſtändige Bemalung der Reliefs, verbunden mit dem reichen landſchaftlichen Hintergrunde erhöhte den maleriſchen Eindruck des Werkes, welchen die an drei Wänden fortlaufende Compoſition ohne alle Gliederung und Trennung der Scenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Ketzel, welcher eine Pilgerfahrt nach Jeruſalem unternommen hatte, arbeitete er die ſieben Stationen oder Fälle Chriſti auf ſeinem Wege nach Golgatha. Dieſe Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturaliſtiſche Züge,

erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem erſten Stationsbilde (No. **125**, 5), welches die Begegnung des hart geſchlagenen, mit dem Kreuze beladenen Chriſtus mit ſeiner Mutter darſtellt, iſt der Contraſt der zuſammenbrechenden Mutter mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben, ebenſo auf dem ſiebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (No. **126**, 2) in ergreifender Weiſe geſchildert. Anſehnlich, nicht allein durch die Größe (15 überlebensgroße Figuren) ſondern auch durch die gute Zeichnung und ſorgfältige Modellirung des Körpers Chriſti, erſcheint die Grablegung (No. **126**, 1) in der Holzſchuher'ſchen Kapelle auf dem Johanniskirchhofe, welche erſt nach dem Tode des Meiſters vollendet wurde. Die größte Bewunderung aber erregte ſchon bei den Zeitgenoſſen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (No. **156**, 5), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide iſt mit zahlreichen Reliefs aus der Paſſionsgeſchichte und Statuetten geſchmückt. Die architektoniſche Decoration zeigt die manierirten Formen des gothiſchen Stiles, an welchen offenbar der Bildhauer großes Behagen fand und deren ſpielendes Weſen (z. B. ſpiralförmig gewundene Fialen) er mit großer techniſcher Geſchicklichkeit in dem ſpröden Steinſtoffe wiedergab. Iſt der Geſammteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zierraten nicht erfreulich, ſo beweiſen doch Einzelheiten die tüchtige plaſtiſche Kunſt des Meiſters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft ſelbſt mit ſeinen Geſellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines ſicheren Blickes für das Porträt kennen, welcher auch ſonſt in den plaſtiſchen Denkmälern jener Zeit ſich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gothiſchem Rankenwerke eingerahmt (eine Probe von einem unbekannten ſchwäbiſchen Meiſter No. **127**, 4), die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muſter bietet, knitterig und in mechaniſcher Weiſe gezeichnet, in den Köpfen prägt ſich aber meiſtens ein friſches, kräftiges Leben aus. So auch bei Adam Krafft, auf welchen außer den angeführten beglaubigten Werken noch eine Reihe Nürnberger Sculpturen zurückgeführt werden, wie z. B. die anmuthige Madonna, welche nach einer in Nürnberg herrſchenden Sitte die Ecke eines Privathauſes ſchmückt (No. **125**, 3). Den Namen Adam Krafft's hat nicht Localpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunſtgenoſſen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung ſeiner Werke mit den Leiſtungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbſt *Tilman Riemenſchneider* (ſeit 1483 genannt) tritt

bei aller Tüchtigkeit gegen den Nürnberger Meiſter zurück. Würzburg iſt der Hauptſchauplatz ſeiner Thätigkeit geweſen, ſein berühmteſtes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiſer Heinrich's II. und ſeiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geſchmückten Sarkophage ruhen. Die Probe ſeiner Kunſt (No. **125**, 7), aus der bei Würzburg gelegenen Kirche zu Maidbrunn entlehnt, und hier in großem Maßſtabe ausgeführt, ſagt uns, daß ihm der Ausdruck in den einzelnen Köpfen beſſer gelang, als die (ſchlecht geſchloſſene) Anordnung der ganzen Gruppe.

Michael Wohlgemuth, neben Adam Krafft der bekannteſte Vertreter der älteren Nürnberger Kunſt, wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beſchränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der ſchlecht und recht, ohne daß ſeine künſtleriſche Perſönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Beſteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erſt die neuere Forſchung hat Wohlgemuth's Bild in helleren Farben gemalt, ſeine künſtleriſche Bedeutung kräftig betont. Vieles bleibt freilich noch, ſowohl was ſein äußeres Leben, wie ſeine innere Entwickelung anbelangt, dunkel. Nach den gewöhnlichen Angaben iſt Wohlgemuth 1434 in Nürnberg geboren und hochbetagt 1519 geſtorben. Erſchwert wird das Urtheil über ihn durch den Umſtand, daß er eine große Werkſtätte unterhielt, aus welcher umfangreiche Altarwerke hervorgingen und wo der Antheil der Geſellen ſelten ſcharf von ſeiner perſönlichen Thätigkeit abgeſondert werden kann. Altäre lieferte er für eine Kirche in Hof (die Flügel jetzt in München), für die Nürnberger Auguſtinerkirche (die Flügel dieſes Peringsdörffer'ſchen Altars ſind in der Moritzkapelle in Nürnberg), für die Stadtkirche in Schwabach, für die Marienkirche in Zwickau. Das Innere dieſes letzteren Altarſchreines zeigt neun lebensgroße polychromirte Statuen, an den Flügeln malte Wohlgemuth Scenen aus der Kindheit (die Geburt Chriſti No. **222**, 4) und Paſſion Chriſti. Nicht vergeſſen darf der Antheil werden, welchen Wohlgemuth mit ſeinem Stiefſohne Wilhelm Pleidenwurf an der Ausſchmückung der Schedel'ſchen Weltchronik (1493) mit Holzſchnitten nahm. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreiſe bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer ſeine künſtleriſche Erziehung verdankt.

2. Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

1. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unabläſſiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schickſale ſeine Größe ab. Genoß er auch unter ſeinen Mitbürgern nicht geringes Anſehen, ſo vermißte er doch in ſeiner Kunſt eine reiche und nachhaltige Förderung. In ſeinem beſonderen Fache, der Malerei, bei der Beſtellung umfangreicher Altarwerke, hatte ſich die Handwerksübung ſo ſehr eingebürgert, daß wer der Hilfe der Geſellen entbehren, in ſeine Werke die ganze Tiefe und Kraft der perſönlichen ſchöpferiſchen Phantaſie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt ſich die verhältnißmäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlaſſen hat. In ſeiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrſamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, ſich die Lebensweisheit des klaſſiſchen Alterthums anzueignen, ſogar von poetiſchen Empfindungen durchſtrömt. Was aber Willibald Pirkheimer und die anderen Humaniſten Poeſie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, den künſtleriſchen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, inſofern er ſelbſt der Gelehrſamkeit zuneigte und ſcharfſinnigen Unterſuchungen, theoretiſchen Aufgaben gern nachging. Schon die Zeitgenoſſen rühmen von ihm, daß die Kunſt der Malerei die mindeſte unter ſeinen Naturgaben geweſen wäre. Mit Lionardo da Vinci's Univerſalität läßt ſich die Vielſeitigkeit ſeiner Intereſſen, die Vorliebe, die Kunſt auf allgemeine wiſſenſchaftliche Grundſätze aufzubauen, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menſchlichen Körpers beſchäftigten ihn bereits am Anfange ſeiner Laufbahn; ununterbrochen ſetzte er ſie bis zu ſeinem Tode fort, ohne ſie vollſtändig abzuſchließen. Erſt nach ſeinem Tode wurden die „vier Bücher von menſchlicher Proportion“ in den Druck gegeben. Gegen dieſes Werk treten für die künſtleriſche Würdigung Dürer's ſeine beiden anderen älteren Schriften, die „Unterweiſung der Meſſung mit dem Zirkel und Richtſcheit“, 1525, und der „Unterricht zur Befeſtigung der Städte, Schlöſſer und Flecken“ zurück. Was er über die Geſetzmäßigkeit der Maße des menſchlichen Körpers theoretiſch ergründet hatte, ſuchte er auch in einzelnen künſtleriſchen Schöpfungen anſchaulich zu geſtalten. Aus Normalfiguren iſt der Kupferſtich mit Adam und Eva aus dem Jahre 1504 entſtanden, und für einen anderen Kupferſtich, welcher einen unbeirrt von den Schrecken des Todes und der Hölle durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter mit dem Tod und Teufel — darſtellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien eines wohlproportionirten

Reiters zurück. In ſeinen Schriften ſteht Dürer beinahe vollſtändig auf dem Boden der Renaiſſance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältniſſe bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künſtleriſchen Anſchauungen. Nicht unbedingt und namentlich nicht raſch huldigt er dagegen in ſeinen künſtleriſchen Schöpfungen dem Geiſte der Renaiſſance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Decoration verwenden. Perſönliche Neigungen, heimiſche Ueberlieferungen ließen ihn die längſte Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunſtweiſe gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaiſſance ſich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht, er erhob ſie aber nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingiltigkeit, ſondern ſteigerte das Charakteriſtiſche und ſchärfte den beſonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergeſtalten, welche einer ſolchen Steigerung nicht zugänglich ſind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schickſale gezeichneter Menſchen mit markirten Zügen und von kräftig ausgearbeitetem Gepräge. Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen ſeiner Gemälde, aber nicht immer weiß er die an ſich kräftigen Töne harmoniſch zu ſtimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abſchnitten ſeines Lebens, nach der venezianiſchen Reiſe (1506) und am Abend ſeines Lebens, wo er ſelbſt freimüthig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und abſonderlichen Geſtalten viel zu ſehr geliebt, erreicht er auch in ſeinen Gemälden hohe Vollendung. Beſaß Dürer nicht von Natur einen ſo reichen Farbenſinn wie manche ſeiner Zeitgenoſſen, ſo überragt er ſie dafür durchgängig durch ſeine feine Empfindung für landſchaftliche Schönheit. Klar bauen ſich ſeine Hintergründe auf, in Duft ſind ſeine Fernſichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechſeln wirkungsvoll ab. Vollends unvergleichlich erſcheint Dürer's Erfindungsgabe. Der Phantaſie keines anderen Künſtlers ſeiner Zeit entſtrömt eine ſolche Fülle ſelbſtändiger Gedanken, keiner gebietet über einen ſo mächtigen Reichthum entſprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darſtellungen aus ſeiner Jugend abſieht, ſind faſt alle Compoſitionen ſein perſönliches Eigenthum. Gerade zu unerſchöpflich iſt er im Erfinden. Selbſt wenn er denſelben Gegenſtand mehrmals behandelt, weiß er ihm ſtets immer neue Seiten abzugewinnen. Und dieſe Schöpferkraft bewährt ſich ebenſo gut, wenn er einzelne Geſtalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idylliſche Scenen ausmalt oder dramatiſche Ereigniſſe voll Pathos und leidenſchaftlichen Lebens ſchildert. Dieſe Seite

ſeines Geiſtes ſchätzten ſchon die Zeitgenoſſen in vollem Maße und borgten fleißig von Dürer. Aus dieſem Grunde beſitzen auch Dürer's Zeichnungen eine ſo hervorragende Bedeutung im Kreiſe ſeiner Werke. Sie ſind die unmittelbarſten Aeußerungen ſeiner Phantaſie, geben ſeine Conceptionen am treueſten wieder und zeigen ſeine erfinderiſche Kraft in ihrem ganzen Reichthume. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele derſelben behandelte, belehrt uns auch, daß er dieſelben ſeinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig anſah. Bei einem Manne, deſſen Leben in unabläſſigem Ringen und Streben nach Vollendung, in immer tieferer Entfaltung ſeines künſtleriſchen Vermögens verfließt, iſt die hiſtoriſche Betrachtung vorzugsweiſe berechtigt.

Albrecht Dürer's Vorfahren hatten ihre Heimath in Ungarn, waren vielleicht magyariſchen Stammes und adeligen Geſchlechtes. Sie führten nach einer nicht unwahrſcheinlichen Vermuthung den Namen Ajtós (zu deutſch Thüre) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürer's, die offene Thüre, ſpricht jedenfalls zu Gunſten dieſer Annahme. Dürer's Vater, Albrecht, ein Goldſchmied, war auf ſeiner Wanderſchaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte ſich hier niedergelaſſen. Aus ſeiner Ehe mit einem Goldſchmiedstöchterlein, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren, der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unſer Albrecht Dürer. Zuerſt im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkſtätte Michel Wohlgemuth's. Schon aus Dürer's Knabenzeit beſitzen wir Proben ſeiner Zeichenkunſt, ein Selbſtporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Cabinet von Handzeichnungen und Kupferſtichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferſtichcabinet). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderſchaft, welche ihn bis Pfingſten 1494 von der Vaterſtadt fern hielt. Seine Reiſeziele ſind nicht vollſtändig bekannt. Alte Nachrichten weiſen nach Kolmar, wohin ihn Schongauer's Werkſtätte lockte, und nach Straßburg. Ziemlich allgemein wird angenommen, daß Dürer ſchon damals auch Venedig beſucht hatte. Jedenfalls lernte er ſchon in jener Zeit Stiche Mantegna's kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reiſe oder bald darauf in nähere Berührungen, mit Jacopo dei Barbari, auch Jacob Walch genannt, deſſen geheime Weisheit in der Proportionslehre der junge Dürer ihm nicht wenig neidete. Unmittelbar nach der Heimkehr ſchloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geſchäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen ſeiner Freunde ſpäter als wenig glücklich geſchilderte Ehe und gründete ſeinen ſelbſtändigen Hausſtand. Aus den Werken der neunziger Jahre, mehreren

Porträts, dem ſog. Dresdener Altar (Maria, das ſchlafende Chriſtkind anbetend im Mittelbilde, die hh. Antonius und Sebaſtian auf den Flügeln) u. a., muß die große Holzſchnittfolge: die Apokalypſe, in fünfzehn Blättern, hervorgehoben werden. Zum erſten Male ſehen wir hier von Dürer die Kunſt des Holzſchnittes benutzt, um eine zuſammenhängende Reihe von Compoſitionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Meſſer des Holzſchneiders die Linien der Dürer'ſchen Vorzeichnung nur grob und ſtumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzſchnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen ſeiner Phantaſie in den weiteſten Kreiſen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzſchnitt geadelt, in den Kreis der wirkſamen künſtleriſchen Ausdrucksweiſen eingeführt. Daß durch den Holzſchnitt das Charakteriſtiſche der Dürer'ſchen Kunſt feſtgehalten wird, zeigen am beſten die vier Reiter aus der Apokalypſe (verkleinerte Nachbildung No. **226**, 1). In grimmigem Zorne ſtürmen ſie einher, um die Menſchheit zu vernichten. Das phantaſtiſch Erhabene kommt in dieſem Blatte zu vollkommener Geltung. Dürer fand den Holzſchnitt ſo paſſend für die Wiedergabe ſeiner gedankenreichen poetiſchen Compoſitionen, daß er nach Vollendung ſeiner „heimlichen Offenbarung“ (1498) daran ging, auch die Paſſion Chriſti und das Marienleben in großen Holzſchnittblättern als geſchloſſene Folgen herauszugeben. Das dramatiſche Element ſtellte Dürer in der „großen Paſſion“ in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unſeren Augen die Leidenſchaften der erregten Volksmenge entrollt, in ſcharfen Gegenſätzen bewegt ſich die Handlung. Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im „Marienleben“. Hier kam ihm ſein tiefes Verſtändniß der landſchaftlichen Natur zu Statten, hier ſtört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darſtellung am wenigſten. Die Gegenwärtigkeit der Darſtellung gewinnt nur, wenn wir in der Scene der Geburt Mariä in die Wochenſtube einer deutſchen Bürgersfrau hineinblicken, in der „Ruhe in Aegypten“ (ſtark verkleinert No. **225**, 2) ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emſig ſchafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig ſpinnt. „Die Ruhe in Aegypten“ iſt eine der wenigen Schilderungen Dürer's, in welchen ein fröhlicher Humor (die ſpähneſammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck empfängt. In der „Heimſuchung“ (No. **225**, 3), wie in der Flucht nach Aegypten erſcheint die landſchaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt. Erſt nach mehreren Jahren kamen dieſe Holzſchnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Chriſti in ſiebenunddreißig Blättern erzählt (kleine Paſſion), zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einſchnitt in ſein Leben bildete, war die Reiſe nach Venedig am Ende des

Jahres 1506. Ein volles Jahr und darüber währte ſein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürer's Stimmungen, ſein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal ſeiner Wirkſamkeit daſelbſt iſt das „Roſenkranzfeſt", im Auftrage der deutſchen Kaufleute für den Altar in ihrer Kirche S. Bartolommeo gemalt, ſpäter vom Kaiſer Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldeſammlung des Kloſters Strahow) bewahrt wird. Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Chriſtkinde, zu ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute ſchlagend. Zu beiden Seiten aber knieen Papſt und Kaiſer und die Vertreter der Chriſtengemeinde, welche von der Madonna, dem Chriſtkinde und dem h. Dominicus (dem Patron der Roſenkranzbrüderſchaft) mit Roſen bekränzt werden.

Ungern ſchied Dürer von Venedig. „O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", klagte er ſeinem Freunde Pirkheimer. Doch eröffnete ſich ihm in den nächſtfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirkſamkeit und wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit, ſich auch als Maler hervorzuthun, geboten. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Pittigalerie) beſtellt hat, wiſſen wir nicht. In den Geſtalten des erſten Menſchenpaares bemüht ſich Dürer ſein Ideal ſchöner Körperbildung zu verwirklichen. Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jacob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider iſt dieſes letztere durch Feuer zu Grunde gegangen und nur in einer Copie des Jobſt Harrich erhalten. Der Verluſt bleibt umſo mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürer's wiſſen, mit welcher Sorgfalt der Künſtler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern beſitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an dieſen unzweifelhaft die Geſellen einen großen Antheil. Nur an Umfang, nicht an Kunſtwerth ſteht dem Heller'ſchen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhauſe in Nürnberg 1511 ſchuf. Für die weiſe Bedachtſamkeit Dürer's auch bei dieſem Werke ſpricht der Umſtand, daß er für den holzgeſchnitzten Rahmen (No. **174**, 1) ſelbſt die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen das Allerheiligenbild bekannt (No. **225**, 1), wird gegenwärtig in der kaiſerlichen Galerie in Wien bewahrt. Oben ſchwebt, von einer ſtattlichen Heiligenſchaar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität ſchließend, kniet anbetend die chriſtliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, vom Papſt und Kaiſer angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandſchaft ſteht, auf eine Tafel ſich ſtützend, in ſtattlicher Pelzſchaube der Meiſter ſelbſt. Zur vollen-

deten Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten, zum idealen Schwunge der Compoſition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdiſchen Schauplatze des Vorganges, hinzu. Die nächſtfolgenden Jahre zeigen Dürer vorwiegend mit dem Grabſtichel und mit Verſuchen, die Kupferſtichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beſchäftigt. Er radirte mit der Nadel, ätzte die Platten und ſchuf jene wunderbaren Blätter, welche eben ſo ſehr von ſeiner vollkommenen Beherrſchung der Kunſt, wie von der Richtung ſeiner Phantaſie auf das Tiefſinnige, Gedankenreiche Zeugniß ablegen: den Ritter, Tod und Teufel (1513), die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle (1514). Derſelben Zeit entſtammen auch die anmuthigſten ſeiner Madonnenblätter. Dürer läßt ſonſt das Matronenhafte zu ſehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus ſeiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume ſitzend, dem Chriſtkind eine Birne reicht (1511) und der Maria auf dem anderen Kupferſtiche, in welchem ſie das Kind an ſich drückt, ihre Wange gegen ſein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und ſchildert das Mutterglück mit feinſter Empfindung. Auch ſein Meiſterſtück im Fache des Holzſchnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in dieſen Jahren (1511) gezeichnet.

Hatte bis dahin Dürer ſich keiner vornehmen Gönnerſchaft erfreut — nur der Kurfürſt Friedrich der Weiſe bedachte ihn mit Aufträgen — ſo ſollte ſich dieſes Verhältniß jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiſer Maximilian in nähere Beziehungen. Doch reiften aus der Freundſchaft des Fürſten nicht die erwarteten Früchte. Dürer wurde vorwiegend mit der wenig dankbaren Aufgabe beſchäftigt, die allegoriſche Verherrlichung des Kaiſers, wie ſie deſſen gelehrte Freunde nach einem weitſchweifigen Programme erſonnen, in die Bildform zu übertragen. Der Triumph des Kaiſers ſollte dargeſtellt werden, nach einer damals beliebten Idee, mit allem Aufwande von allegoriſcher Poeſie, und reich belebt durch Schilderungen aus des Kaiſers ereignißvollem Leben. In langem Triumphzuge ſchritten Herolde, Träger von Trophäen und Ehrenkränzen, Vertreter mannigfacher Nationen einher, auf einem pomphaft geſchmückten Triumphwagen ſaß der Kaiſer mit ſeiner Familie, eine rieſige Triumphpforte bildete den Abſchluß des Werkes. Es iſt für die einflußreiche Stellung, welche der Holzſchnitt in der deutſchen Kunſt gewonnen hatte, bezeichnend, daß der Triumph in Holzſchnitt ausgeführt werden ſollte. Dürer hielt ſich fleißig an die Arbeit, entwarf mehrere Gruppen des Triumphzuges, zeichnete den Triumphwagen und ließ nach ſeinen Viſierungen durch Hieronymus Andreae die Holzſtöcke (zweiundneunzig an der Zahl) zur Triumphpforte ſchneiden. Ungleich zuſagender, als

dieſe in der Erfindung doch vielfach trockenen Compoſitionen, mußte ihm eine andere für den Kaiſer unternommene Arbeit erſcheinen. Kaiſer Maximilian hatte ein für ſeinen ausſchließlichen Gebrauch beſtimmtes Gebetbuch verfaſſen und bei Schönſperger in Augsburg prachtvoll drucken laſſen. Die Blätter desſelben ſchmückte Dürer mit Randzeichnungen. Hier konnte ſich Dürer's Phantaſie ungehindert ergehen. Mit kalligraphiſchem Schnörkel, der zuweilen in Blätterwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt der Gebete ſich frei anſchließend, bald Geſtalten voll mächtigen Ernſtes, bald humoriſtiſche Scenen hinein. (Die Probe von den Randzeichnungen des in der Münchener Bibliothek bewahrten Gebetbuches [No. **224**, 3], iſt aus den Motiven zweier Blätter zuſammengeſetzt.)

Nach Kaiſer Maximilian's Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiſer ihm bewilligten Gnadengelder auch von deſſen Nachfolger beſtätigt zu empfangen. Da Kaiſer Karl V. in den Niederlanden weilte, ſo machte ſich Dürer mit Weib und Magd und einem ſtattlichen Vorrath ſeiner Kunſtblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reiſetagebuch Dürer's hat ſich erhalten. Wir leſen in demſelben von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zu Theil wurden, von zahlreichen Bildniſſen, die er zeichnete, und kleineren Bildern, die er malte. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterſtadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei ſeinem ſcharfen und ernſten Geiſte und bei ſeiner tiefen religiöſen Empfindung konnte er von derſelben nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falſche) Nachricht von Luther's Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künſtler faßte er ſein Glaubensbekenntniß in einer künſtleriſchen Schöpfung zuſammen. Er verehrte dem Rathe Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apoſtel Johannes mit Petrus und Paulus mit Marcus (No. **224**, 2) gemalt hatte. Johannes und Paulus ſind die Hauptgeſtalten. Während Johannes (in rothem Mantel) ſinnend in das geöffnete Buch blickt, das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geſchloſſen, faßt mit ſtarker Hand das Schwert und blickt zornmuthig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und mannhafte Vertheidigung derſelben — daraufhin ſind offenbar der Charakter und die Züge der Apoſtel gerichtet; aus dieſem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgeſtalten geſchaffen. In Bibelſtellen, welche Dürer eigenhändig unter die Bilder auf die Tafeln geſchrieben (ſie ſind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Copien in Nürnberg befeſtigt worden) ſprach er ſeine Abſicht noch deutlicher aus.

So ſind die vier Apoſtel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein koſtbares Denkmal der religiöſen Stimmung des Meiſters, zugleich aber ein lebendiges Zeugniß der ſiegreichen Ueberwindung aller früheren formellen Schranken ſeiner Kunſt. Die feine, bis in das Kleinſte ſorgfältige Ausführung iſt geblieben, aber ein plaſtiſches Element in der Modellirung der Gewänder durch Abſtufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffaſſung der Köpfe erſcheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie ſich ſchon aus der populären Bezeichnung der Apoſtel als „Temperamente“ ergibt. Dieſelbe Vollendung offenbart das gleichzeitig gemalte Porträt des alten Hieronymus Holzſchuher. Charakterfiguren und Bildniſſe entſprachen der Richtung, welche Dürer's Phantaſie in ſeinen letzten Jahren genommen hatte, am beſten. Er ſtarb 1528 am 6. April, an demſelben Jahrestage wie Raffael, in ſeinem 57. Jahre, nachdem er ſchon längere Zeit von Kränklichkeit heimgeſucht worden war.

Die abſchließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürer's künſtleriſche Fruchtbarkeit verweilen. Sie iſt gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgeſehen, zählen die Verzeichniſſe ſeiner Werke 104 Kupferſtiche, über 170 Holzſchnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter den letzteren viele, welche mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt ſind, wahre Proben des geduldigen Fleißes darſtellen z. B. das Doppeltäfelchen mit Simſon und Chriſti Auferſtehung, die kolorirten Pflanzen- und Thierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürer's Fruchtbarkeit iſt der Reichthum ſeiner inneren Entwickelung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, ſelbſt von antiken Werken nahm er Kenntniß. Er verſenkte ſich dann in ſeinen großen Holzſchnittfolgen in die überlieferte heimiſche Kunſtweiſe. Hier und dort bewahrt er ſeine volle Selbſtändigkeit. Er wird weder zu einem Manieriſten, noch begnügt er ſich, die bekannten Typen der Paſſionsſpiele, wie die meiſten anderen Maler und Holzſchnitzer einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umſchau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene tief bewegte und poetiſch geſtimmte Gemüth, deſſen Wiederſchein ſich in mehreren phantaſievollen Kupferſtichen (Melancholie u. ſ. w.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der feſt in Stimmung und Formen abgeſchloſſenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunſtperiode wurde.

Dürer's Werkſtätte zog ſchon frühe Malergeſellen an. Noch vor Dürer's venezianiſcher Reiſe trat in dieſelbe der aus Nördlingen ſtammende *Hans Leonard Schäufelein* (?1476—1540) ein, der namentlich im Fache des Holzſchnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, ſeit 1515 in ſeiner Vaterſtadt ſich anſiedelte

und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathhauſe: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Hauptkirche: Kreuzabnahme) thätig auftrat. Auch *Hans von Kulmbach* († ca. 1522), urſprünglich ein Schüler des Jacopo dei Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürer's Werkſtätte. Sein bedeutendſtes Werk iſt die Anbetung der Könige (**226**, 4), in der Compoſition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürer's Einfluß erfuhr ferner *Hans Springinklee* († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzſchneider geſchätzt. Von Schülern aus Dürer's ſpäterer Zeit wird namentlich *Georg Pencz* erwähnt, der ſeit 1523 ſelbſtändig arbeitete und in dürftigen Verhältniſſen 1550 verſtarb. Mehrere Porträts haben ſich von ſeiner Hand erhalten; noch größer iſt ſeine Fruchtbarkeit als Kupferſtecher, wobei er es liebte, zuſammenhängende Blätterfolgen zu ſchaffen z. B. eine Reihe berühmter Liebespaare, die Schilderung verderblicher Frauenherrſchaft, die Geſchichte des ägyptiſchen Joſeph (No. **225**, 4), des Tobias u. a. An Georg Pencz ſchloſſen ſich die beiden Beham an (Sebald Beham 1500 bis ungefähr 1550 und Barthel Beham 1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlsſtadt's und Thomas Münzer's Gehör geſchenkt und mußten ſich wegen ihrer Gottloſigkeit vor dem Rathe verantworten. *Sebald Beham* führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er ſich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzſchnitten und Kupferſtichen (No. **223**, 8, No. **224**, 8—10), unter welchen die Schilderungen aus dem derben Bauernleben durch die friſche lebendige Charakteriſtik beſonders feſſeln, ging aus der Werkſtätte des leicht und raſch arbeitenden Künſtlers hervor. Das berühmteſte Malerwerk Sebald's iſt eine bemalte Tiſchplatte mit der Geſchichte Bathſeba's (im Louvre). *Barthel Beham* ſiedelte ſich 1527 in München an und trat in die Dienſte des Herzogs Wilhelm von Bayern. Dadurch erklärt ſich die große Zahl fürſtlicher Porträts (No. **223**, 7), welche Barthel geſchaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeſchriebener Altarbilder iſt der Urſprung nicht völlig ſicher geſtellt. Auch als Kupferſtecher war Barthel Beham thätig, zeichnete hier nicht allein bibliſche und mythologiſche Geſtalten und Figuren aus dem Alltagsleben (No. **224**, 7), ſondern entwarf auch, italieniſchen Muſtern folgend, viele Ornamente für Goldſchmiede und Metallarbeiter. Beſonders von dieſer Seite ihrer Wirkſamkeit her führen die beiden Beham und mehrere ihnen nahe ſtehende Kupferſtecher (Altdorfer, Aldegrever, Binck, Pencz, Broſamer) den Namen der Kleinmeiſter. Gemeinſam iſt denſelben die virtuos geübte Technik, ſo daß ſelbſt die kleinſten Blätter eine klare und ſcharfe Zeichnung zeigen, ferner die Anlehnung an die Renaiſſance in den decorativen Motiven und die engere Berührung mit dem Kunſthandwerke. Man erkennt deutlich, daß die deutſche

Kunſt in dieſem Zeitalter ihre Wurzeln und ihre Gönner faſt ausſchließlich im ſtädtiſchen Kleinbürgerthume beſitzt. Für dieſen Kreis paßten auch trefflich die Hiſtorien, bald bibliſchen, bald profanen, mythologiſchen Inhaltes, mit ihrer hausbackenen aber grundehrlichen, naiv wahren Auffaſſung des Inhaltes. Man wird unwillkürlich an die zahlreichen „Hiſtorien“ des Nürnberger Dichters Hans Sachs erinnert, der nicht in Dürer, wohl aber in den ſogenannten Kleinmeiſtern ſein maleriſches Spiegelbild findet. Uebrigens läßt ſich die Gruppe der Kleinmeiſter nicht ſcharf abgrenzen, ebenſo wenig darf in der tüchtigen Kupferſtichtechnik, welche bis zum Schluſſe des Jahrhunderts andauert, die einzige beachtenswerthe Seite der deutſchen Malerei nach Dürer's Tode erblickt werden.

Es erhielt ſich der Sinn für landſchaftliche Schönheit lebendig, wie die Bilder und Zeichnungen des viel beſchäftigten *Albrecht Altdorfer*, ſeit 1505 in Regensburg anſäſſig und hier 1538 verſtorben, zeigen. Auch im Porträtfache, in den gemalten, wie in den durch Kupferſtich und Holzſchnitt reproducirten Bildniſſen bewahrten ſich die deutſchen Künſtler den Ruhm naturwahrer Auffaſſung, feſter Zeichnung, ſcharfer Charakteriſtik. Selbſtverſtändlich gelingen männliche Bildniſſe beſſer als Frauenporträts. Als Beiſpiel mag das Selbſtporträt (No. **225**, 5) des aus Köln ſtammenden *Jacob Binck* dienen, welcher in früheren Jahren als Kupferſtecher eifrig wirkte, ſpäter in Kopenhagen auch als Porträtmaler auftrat. Eine tüchtige Hand bekunden ferner die Porträts des *Heinrich Aldegrever* in Soeſt (1502 bis nach 1555), eines wackeren Vorkämpfers der Reformation. Mannigfache Einflüſſe kreuzen ſich in ſeiner Kunſtweiſe; auch von Dürer zeigt er ſich angeregt, namentlich in der Technik des Kupferſtiches, in welchem Fache ſeine Hauptſtärke liegt. Man zählt von ihm beinahe 300 Stiche religiöſen (No. **224**, 4) und profanen Inhalts (Probe aus ſeinen Hochzeitszügen No. **224**, 5). Auch als Ornamentſtecher entwickelte der zum Goldſchmied erzogene Aldegrever eine große Fruchtbarkeit (No. **175**, 10).

Man geht ſchwerlich irre, wenn man auch in dem künſtleriſchen Wirken des *Lucas Cranach* (1472—1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meiſter Lucas (doch wohl Müller und nicht Sunder, gewöhnlich aber nach ſeinem Geburtsorte Kronach im Fränkiſchen benannt) dankt ſeine große Volksthümlichkeit den freundſchaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbeſondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er ſeinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürſten Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargeſtellten Perſönlichkeiten (Luther [No. **223**, 3], Melanchthon, Katharina von Bora u. a.) feſſeln unſer Intereſſe und laſſen die Schranken ſeiner künſtleriſchen Begabung in den Hintergrund treten. Gar mannigfacher Art ſind

die Gegenſtände ſeiner Schilderungen. Sie umfaſſen das religiöſe Gebiet (No. **223**, 2 u. 4), mythologiſche Figuren (Venus mit Amor), Schwänke (Jugendbrunnen). Von deſto geringerem Umfange iſt die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopftypen und bringt immer dieſelben Trachten an. Er liebt ein helles Colorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, ſo daß die Bildflächen wie aus einem Guſſe erſcheinen, zeichnet ſcharf, aber nicht immer richtig, und vermag die Farben ſelten harmoniſch zu ſtimmen.

Nimmermehr darf Lucas Cranach mit Dürer verglichen werden, welcher durch die Tiefe und den Reichthum der Phantaſie, wie durch die Fülle der Kunſtmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunſtfache, ſein Gegenbild in dem Erzgießer *Peter Viſcher*. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerſchule ihre Vollendung erreicht, ſo ſchließt Peter Viſcher die Entwickelung der lokalen Sculptur ab. Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange des Meiſters räthſelhaft und unentſchieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Viſcher um das Jahr 1455 geboren. Er erreichte ein hohes Alter und ſtarb erſt am 7. Januar 1529. Da erſcheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigſte Lebensjahr überſchritten hatte, noch als Greis eine vollſtändige Umwälzung ſeiner künſtleriſchen Anſchauungen und ſeines Formenſinnes in ſich erfuhr und ſchließlich auch in die neue Formenwelt ſich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gothiſchen Weiſe feſthielt, folgte er in der ſpäteren Zeit den Spuren der italieniſchen Renaiſſance. Iſt dieſer Umſchwung auf die elaſtiſche Natur des Meiſters oder auf die Thatſache zurückzuführen, daß ſein Sohn Hermann 1515 „Kunſt halb“ nach Rom gezogen war und den Vater ſowie die gleichfalls in der Gußhütte beſchäftigten Brüder auf die italieniſchen Muſter aufmerkſam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umſtand wird verſchieden gedeutet. Wir wiſſen, daß Peter Viſcher, zuerſt in Verbindung mit ſeinem Vater, dann allein, ſpäter von ſeinen Söhnen unterſtützt, eine Gußhütte leitete. War er ein bloßer Erzgießer, der nur das Modell herſtellte und den Guß beſorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu ſeinen Werken gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Viſcher nach fremder Viſierung, ſo, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern goß. Für die Grabplatte (ſie iſt jener des Grafen Hermann von Henneberg [No. **127**, 1] ſehr ähnlich) lieferte Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er ſelbſtändig verfuhr, läßt ſich nicht immer entſcheiden.

Jedenfalls bilden die in der Werkſtätte Peter Viſcher's geſchaffenen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der

deutschen Kunst. Ueberaus zahlreich sind dieselben; bis nach Breslau und Krakau, Meißen und Lübeck hatte sich Vischer's Ruhm verbreitet, so daß bei Bestellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigsten Gattung der älteren deutschen Plastik, überall gern an ihn gedacht wurde. Auch für das mächtige Denkmal, welches sich Kaiser Max in der Innsbrucker Hofkirche noch bei seinen Lebzeiten errichten ließ, wurde die Mitwirkung Peter Vischer's (1513) angerufen, einzelne der Statuen, welche das Grabmal umgeben, in seiner Werkstätte gegossen. Als Beispiel der früheren Kunstweise Peter Vischer's sei das Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (No. **126**, 5) hervorgehoben, mit Wappenbildern und Statuetten in gothischen Nischen an den Seiten des Sarkophages und mit der rundgearbeiteten Statue des Erzbischofs auf dem Deckel desselben. Das Hauptwerk seines Lebens ist das weltberühmte Sebaldusgrab (No. **126**, 4). Mit der Herstellung eines Tabernakels über dem silbernen Sarge des Heiligen hatten die Kirchenmeister sich schon lange beschäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen lassen. Die Ausführung des Planes verzögerte sich. Erst im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vischer übergeben, welcher es mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit Reliefbildern aus dem Leben des h. Sebaldus geschmückt ist, ruht der silberne Sarkophag; umgeben wird derselbe von einem architektonischen Gerüste, das den Doppelzweck erfüllt, einen sicheren Verschluß des Silbersarges zu bilden — daher die Pfeiler dicht geschart sind — und mit einem auf diesen Pfeilern emporsteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Dieses Gerüste zeigt in den unteren Theilen noch gothische Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaissancestil über. An die Stelle der Pyramiden treten kuppelartige Aufsätze, die sich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gothisirenden Einzelheiten seltsam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mischung alter und neuer Formen, so erscheint der plastische Schmuck desselben schon vollkommen in die letzteren gekleidet. Dieses gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologisch-allegorischen Gestalten am Unterbaue, sondern auch von den zwölf Propheten- und Apostelfiguren an den Pfeilern. Namentlich die letzteren, in größerem Maßstabe als die Propheten ausgeführt, zeichnen sich durch würdig ernste, lebendige Auffassung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik aus (No. **127**, 3). Das Einleben in die Renaissancekunst, das mit jedem Jahre immer mehr sich steigert, wird auch in dem Regensburger Epitaph, zu Ehren der Margaretha Tucherin 1421 errichtet, offenbar. Der Hintergrund zeigt einen Renaissancebau, die Gruppe im Vordergrunde, Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe und

der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (No. **127**, 2). Ein Prachtgitter, welches die Fugger 1513 bei Peter Viſcher beſtellten, das aber nach langen Wechſelfällen erſt 1540 im Nürnberger Rathhauſe aufgeſtellt wurde, iſt leider in unſerem Jahrhundert ſpurlos verſchwunden und nur nach erhaltenen (modernen) Zeichnungen zu würdigen. Auch kleinere Zierwerke gingen in ſpäterer Zeit aus der Viſcher'ſchen Werkſtätte hervor, ſo eine Statuette eines Bogenſchützen im Nürnberger Rathhauſe, ein Relief mit Orpheus und Eurydice u. a. In *Pancraz Labenwolf* (1492—1563), dem auch das bekannte Gänſemännchen zugeſchrieben wird, fand die Schule Peter Viſcher's noch einen tüchtigen Vertreter; die Gießkunſt ſelbſt erhielt ſich in Nürnberg bis in das 17. Jahrhundert in weitem Anſehen.

2. *Hans Holbein.*

Mit Nürnberg wetteiferte während der Reformationsperiode in politiſcher Macht, im Reichthum der Bürger und in künſtleriſcher Bedeutung Augsburg. Einen wichtigen, für die Entwicklung der lokalen Kunſt einflußreichen Zug haben beide Städte gemeinſam: für Augsburg wie für Nürnberg bildete der Verkehr mit Oberitalien, insbeſondere mit Venedig, ein wichtiges Lebenselement. Nach Venedig wieſen die Handelsbeziehungen hin, an den Univerſitäten von Padua und Bologna wurden die Patrizier in den humaniſtiſchen Kreis eingeführt, die Kenntniß oberitalieniſcher Kunſt bewirkte eine Aenderung des Geſchmackes und reizte zur Nachahmung. Die Mittlerrolle für Augsburg übernahm vornehmlich die Buchdruckerkunſt. Deutſche hatten den Buchdruck nach Italien verpflanzt, hier bei Zierdrucken die Anwendung der Renaiſſanceornamente kennen gelernt und die Freude an denſelben in ihre Heimat zurückgebracht. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beſchäftigte Erhard Ratdolt (ſeit 1486 in ſeiner Vaterſtadt wieder angeſiedelt und hier 1528 verſtorben) der erſte, welcher in ſeinen Drucken Initialen im Renaiſſancegeſchmack anwendete. Wenige Jahrzehnte ſpäter erhob ſich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunſt. Unternehmende Buchdrucker wie Johann Schönſperger bereiteten ſorgſam die Ausgaben illuſtrirter Prachtwerke vor. Ihnen ſtanden treffliche Formſchneider wie Joſt Dienecker (ſeit 1512 namentlich angeführt) zur Seite, ebenſo hervorragende Zeichner wie H. Schäufelein (Theuerdanck) und *Daniel Hopfer*, dieſer beſonders unermüdlich in der Herſtellung reich geſchmückter Brodüren und Initialen. Auch *Hans Burckmair* (1473—1531), der zu den angeſehenſten Augsburger Malern zählt, entwickelte als Illuſtrator eine große Fruchtbarkeit. Burckmair gehört zu den Künſtlern, deren Hilfe

Kaiſer Max bei ſeinen literariſch-künſtleriſchen Plänen in Anſpruch nahm. Von ihm rühren viele Blätter des großen Triumphzuges her, ſo wie die Illuſtrationen zu der phantaſtiſchen Lebensbeſchreibung des Kaiſers, welche Treitzſaurwein unter dem Titel: „Weisskunig“ verfaßt hatte u. ſ. w. Auch Einzelblätter ſind von Burckmair gezeichnet worden, wie z. B. der Tod als Würger (No. **226**, 2), welches Blatt, im Original mit mehreren Platten gedruckt, eine farbige Wirkung (Clairobscur) beſitzt. Als Maler fand er in dem Katharinenkloſter zu Augsburg längere Zeit reiche Beſchäftigung. Aus ſeinen ſpäteren Jahren ſtammt ein Flügelaltar in der Augsburger Galerie. Das Mittelbild ſchildert Chriſtus am Kreuze, auf den Außenflügeln ſind Kaiſer Heinrich II., eine beſonders ſtattliche Figur, und der h. Georg (No. **226**, 3) dargeſtellt.

Den glänzenden Namen in der Kunſtgeſchichte verdankt aber Augsburg der Familie *Holbein*, welche hier ihre Geburtsſtätte und zum Theile ihre Werkſtätte beſaß. *Hans Holbein der ältere* wurde zwiſchen 1460 bis 1470 in Augsburg geboren. In den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts treffen wir ihn verheirathet und als Maler thätig an, ohne daß wir mit vollkommener Sicherheit auf ſeinen Lehrer (Schongauer?) ſchließen können. Gleich Burckmair fand auch Holbein im Katharinenkloſter vielfache Gelegenheit, ſeine Kunſt zu zeigen. Die Nonnen hätten gern den reichen Ablaß gewonnen, welcher an den Beſuch der ſieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war ſchwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papſte die Begünſtigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Kloſters aufzuſtellen, vor welchen ſie ihre Gebete mit der gleichen Frucht verrichten durften. (Einer ähnlichen Sitte danken auch die Kreuzwege, eine Nachahmung des Leidensweges Chriſti in Jeruſalem, ihren Urſprung.) Die Nonnen begnügten ſich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, ſondern erweiterten die Darſtellung, indem ſie Scenen aus dem Leben der Patrone der betreffenden Kirchen hinzufügten. Holbein fiel die Schilderung der Kirchen S. Maria maggiore und St. Paul zu. Dort malte er die Krönung und die Geburt Mariä, hier erzählt er das Leben des h. Paulus. (Beide Werke ſind gegenwärtig in der Augsburger Galerie.) Noch für mehrere andere Kirchen und fromme Stiftungen war Holbein thätig. Zu wiederholten Malen ſtellt er in einer größeren Zahl von Tafeln die Paſſion dar, wobei er ſich genau an die Paſſionsſpiele hielt und die Scenerie und die Charaktere, welche durch die dramatiſchen Aufführungen volksthümlich geworden waren, in ſeine Bilder herübernahm. Auffallend muß es erſcheinen, daß ein Künſtler, welcher mit dem Silberſtift ſo viele und ſo treffliche Bildniſſe gezeichnet hat — das Kupferſtichkabinet in Berlin, die Muſeen in Baſel, Kopenhagen u. a.

bewahren noch zahlreiche Blätter aus ſeinem Skizzenbuche —, ſo wenige Porträts gemalt hat. Auffallend bleibt es ferner, daß kein Holzſchneider Augsburgs jemals nach Holbein's Viſirungen gearbeitet hat, da doch ſonſt Entwürfe für den Holzſchnitt den deutſchen Malern überaus geläufig waren. Aber noch auffallender und räthſelhafter iſt der Umſchwung, welcher in der Kunſt ſeiner ſpäteren Jahre wahrgenommen wird. Wohl zeigen einzelne frühere Werke den ſtetigen Fortſchritt in Zeichnung und Auffaſſung, wie die in der Augsburger Galerie bewahrten Flügel eines größeren Altares (Martyrium der h. Katharina, des h. Petrus u. a.); dennoch überraſcht der Sebaſtiansaltar (in München), deſſen Entſtehung in das Jahr 1516 verlegt wird, in ſo hohem Maße, daß er lange Zeit dem Sohne zugeſchrieben wurde. Durch die Annahme, daß derſelbe das Werk eines wenn auch hochbegabten Anfängers ſei, wird aber das Räthſel nicht gelöſt. Denn gerade die Sicherheit, mit welcher der Schöpfer des Sebaſtiansaltars über Zeichnung, Ausdruck, Colorit, trotzdem er ſich in einer neuen Formenwelt bewegt, gebietet, muß beſonders hervorgehoben werden. Bei geſchloſſenen Flügeln zeigt der Sebaſtiansaltar die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde das Martyrium des h. Sebaſtian (No. **223**, 1), auf den Flügeln die anmuthigen Geſtalten der h. Barbara und der h. Eliſabeth, welche Ausſätzigen Labung ſpendet. Im Jahre 1516 verließ Hans Holbein ſchuldenbeladen Augsburg und wanderte nach Iſenheim im Elſaß, wo er einige Jahre vor 1526, vergeſſen und ohne eine deutliche Spur künſtleriſcher Thätigkeit hinterlaſſen zu haben, verſtarb.

Den Vater überſtrahlt weit an Ruhm und umfangreichem Wirken der gleichnamige Sohn. *Hans Holbein der jüngere,* 1498 geboren, gewinnt für uns erſt ſeit ſeiner Ueberſiedlung (ſchon als ſelbſtändiger Künſtler?) nach Baſel, welche vielleicht bereits 1515 ſtattfand, individuelles Leben und eine greifbare Geſtalt. Arbeiten mannigfachſter Art mußte er unternehmen, ehe er in die Höhe kam. Wir finden ihn mit der Bemalung von Faſſaden in Luzern und Baſel beſchäftigt, er malte das Aushängeſchild eines Schulmeiſters, eine (in der Züricher Bibliothek bewahrte) Tiſchplatte, er machte Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formſchneider: Titeleinrahmungen, Bordüren, Initialen (No. **227**, 7), Buchdruckerſignete, welche zahlreiche von Baſeler Buchdruckern (Froben, Val. Curio, A. Petri u. a.) herausgegebene Werke ſchmücken. Doch auch mit dem Humaniſtenkreiſe, vor allen mit Erasmus von Rotterdam, kam er frühzeitig in Berührung. Er verſah ein Exemplar der 1514 gedruckten Schrift des letzteren, „das Lob der Narrheit", eines Lieblingsbuches der Zeitgenoſſen, zu großem Behagen des Autors mit humoriſtiſchen Randzeichnungen, von welchen der Eſel beim Lauten-

ſchlagen (No. **227**, 6) als Probe dienen mag. Seine innere Entwickelung, beſonders in dem Fache, wo er den höchſten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und raſch vollendet. Aus dem Jahre 1519 ſtammt das Bruſtbild des Bonifacius Amerbach (im Baſeler Muſeum), welches bereits die Vorzüge der Holbein'ſchen Porträts, die feſte Zeichnung, die ſcharfe Charakteriſtik, den feinen Farbenſchmelz aufweiſt. Wie auch äußerlich ſein Anſehen geſtiegen war, erſehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rath die Ausmalung des großen Saales im Rathhauſe übertrug. Nach herrſchender Sitte wurden Muſter ſtrenger Gerechtigkeitspflege als Gegenſtände der Darſtellung ausgewählt, wie z. B. Charondas, der Geſetzgeber der Stadt Thurii, welcher, nachdem er aus Vergeßlichkeit ſein eigenes Geſetz übertreten, ſich ſelbſt beſtraft. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, ſind längſt zerſtört, nur in Skizzen erhalten. Aber ſelbſt in dieſer Geſtalt erſcheinen ſie für die Beurtheilung der Künſtlernatur Holbein's überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Weſen des Ereigniſſes, ein ſcharfes Erfaſſen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeiſterung für das Hiſtoriſche, wie ſie in gleichem Maße bei keinem Kunſtgenoſſen beobachtet wird. Holbein ſchrickt vor dem Herben und ſelbſt Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erſcheint. Damit iſt auch ſeine Auffaſſung bibliſcher Scenen erklärt. Er gibt dem unverhüllten, ſtrengen Realismus freien Raum und läßt der dramatiſchen Wirkung zu Liebe den überlieferten idealen Typus vollſtändig zurücktreten. Wenn er Chriſtus im Grabe malt (im Baſeler Muſeum), ſo ſchildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverweſten Leichnam vor die Augen. In den Darſtellungen der Paſſion betonte er ausſchließlich die lebendige Wahrheit, die dramatiſche Stimmung, die klare Auseinanderſetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenſchaften. Holbein erzählte die Paſſionsgeſchichte in zehn frei behandelten Zeichnungen, Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieſer Folge die Händewaſchung des Pilatus No. **227**, 1) und malte auf einer größeren in acht Felder getheilten Tafel die wichtigſten Scenen aus der Paſſion (Baſeler Muſeum). Wenn auch die Färbung grell erſcheint, ſo ſpricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und Vorführung vor Kaiphas der maleriſch ausgebildete Sinn des Künſtlers. Eine ähnlich künſtliche Beleuchtung brachte Holbein in der Geburt Chriſti an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel, der Anbetung der Könige, zuſammen im Freiburger Münſter bewahrt wird. Das Licht ſtrahlt vom neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächſtſtehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondſchein er-

glänzt. Der ernſte Zug in Holbein's Phantaſie ſpiegelt ſich auch in ſeinen Madonnenbildern wieder und verleiht denſelben eine würdevolle Hoheit. Es iſt mehr die gnadenreiche Himmelskönigin, als die anmuthige Mutter, welche er darſtellt. Die Madonna von Solothurn, zwiſchen den h. Urſus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die Madonna des Bürgermeiſters Meyer wird einige Jahre ſpäter angeſetzt. Das Originalbild (No. **227**, 2) befindet ſich im Beſitze des Großherzogs von Heſſen im Darmſtädter Schloſſe, das bis vor wenigen Jahren als Original angeſehene Gemälde in der Dresdener Galerie gilt als eine ſpätere Copie, welche freilich bei der ſchlechten Erhaltung des Darmſtädter Exemplars wirkungsvoller erſcheint, als das Originalwerk des Meiſters. Die Madonna mit dem Chriſtuskinde auf dem Arm, mit lang herabfließendem aufgelöſtem Haare und einer Krone auf dem Haupte, ſteht in einer Niſche und wird von der knieenden Familie des Bürgermeiſters Meyer verehrt. Die Studien für das Bild beſitzt das Baſeler Muſeum.

Nach der ganzen Richtung der Holbein'ſchen Phantaſie iſt es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen ſich ſchwerer Gedankenernſt ablagert, ergreifende und erſchütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zuſagten. Der Humor, über welchen er gebot, ſteigert nur die tragiſche Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit beſonderer Macht das Volk zu tiefem Ernſte ſtimmte und die Seelen mit herbſtem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte ſich durch die häufigen Peſtilenzen dem Volke nur zu tief eingeprägt, ſie beſchäftigte die Phantaſie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerſtreben. So entſtanden die Todtentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künſtleriſchen Bedeutung der Todtentanzgedanken ergriffen und kam in ſeinen Compoſitionen wiederholt auf dieſelben zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Todtentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchſcheide einen Todtentanz und ſchilderte denſelben endlich in einer größeren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt „Frank", und andere in Holz ſchnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und ſeitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben, doch fällt die Entſtehung dieſer Zeichnungen und auch ihr erſter Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbein's Phantaſie verwandelte ſich der einförmige Todtentanz in eine dramatiſche Action, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichſam im Vorſpiel wird „wie der Tod in die Welt kam", die Menſchenſchöpfung und der Sündenfall erzählt, am Schluſſe der Triumph des Todes dargeſtellt. Bei Pauken- und Poſaunenſchall ſammelt ſich das „Gebein aller Men-

ſchen", der jüngſte Tag iſt angebrochen. Mit der Vertreibung aus dem Paradieſe beginnt die Herrſchaft des Todes. Alle Stände, alle Lebensalter ſind ihr unterworfen. Der Tod nach Holbein's Auffaſſung iſt ein dämoniſcher, unheimlicher Geſelle, der bald hämiſch ſeinem Opfer auflauert, bald gewaltthätig auf dasſelbe losſtürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit wartet. Immer unerwartet, faſt niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genuſſe und der Arbeit des Lebens reißt er ſeine Beute heraus. Wie er den Krämer, der noch gern ſein Ziel erreichen möchte, packt, zeigt die Probe aus dem Todtentanze (No. **227**, 5). Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzſchnittes für ſeine Compoſition angerufen. Im unmittelbaren Dienſte der Reformation iſt der Holzſchnitt entworfen worden, welcher den Ablaßhandel im Gegenſatze zur wahren Gottesverehrung verſpottet (No. **227**, 8). Auch Bilder des alten Teſtamentes und zahlreiche Einzelblätter zeichnete er, unter welch letzteren das Porträt ſeines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur (No. **168**, 3) auf einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäuſe", hervorragt. Das Bedeutendſte bleiben doch die Todtentanzbilder, nicht allein wegen ihres ergreifenden Inhaltes, ſondern auch wegen der Kunſt, mit welcher Holbein ſelbſt mit wenigen Strichen den charakteriſtiſchen Kern des Vorganges wiederzugeben verſtand.

Im Herbſte 1526 unternahm Holbein eine Reiſe nach England, wo er namentlich im Hauſe des ſpäteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand. Nach zweijähriger Abweſenheit kehrte er nach Baſel zurück und nahm die Arbeiten im Rathhauſe wieder auf. Die wirren Zuſtände in der Heimat und die Ausſicht auf eine reichere Beſchäftigung in England bewogen ihn aber, 1532 Baſel und ſeine Familie abermals zu verlaſſen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wiederſah. Holbein bürgerte ſich in London vollſtändig ein. Die deutſchen Kaufleute, welche in London im Stahlhofe reſidirten, übertrugen ihm die Ausſchmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den Triumph des Reichthums und der Armuth, reiche allegoriſche Compoſitionen, die leider im folgenden Jahrhunderte ſpurlos verſchwanden, nur in Nachbildungen ſich erhielten. Die Originalſkizze zum Triumph des Reichthums beſitzt die Louvreſammlung. Später trat Holbein in die Dienſte König Heinrich's VIII. Damit hängt die nahezu ausſchließliche Thätigkeit im Porträtfache während ſeines engliſchen Aufenthaltes zuſammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windſor bewahrten) leicht getuſchten Kreidezeichnungen und in Oelbildern führt er uns die königliche Familie, angeſehene Mitglieder des engliſchen Adels und des engliſchen und deutſchen, in London anſäſſigen Bürgerſtandes vor die Augen. Zu

den beſten Bildniſſen Holbein's gehören die Königin Jane Seymour in Wien, der Goldſchmied Hubert Morett in Dresden (No. **227**, 3), der Kaufmann Jörg Gyze in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Cheſeman im Haag, die ſog. beiden Geſandten in Longford Caſtle, Lady Vaux in Hamptoncourt, der Herzog von Norfolk in Windſor u. a. Holbein ſtarb an der Peſt im Oktober 1543. — Schüler hat Holbein nicht hinterlaſſen, doch ſtand ihm ſein Bruder Ambroſius, nach den uns erhaltenen Holzſchnitten zu ſchließen, ziemlich nahe. Einen fruchtbaren, für Formſchneider vielfach thätigen Künſtler beſaß Baſel in *Urs Graf*, der als Goldſchmied aus Solothurn zugewandert war und von 1503 bis ungefähr 1529 in Baſel arbeitete. Voll Leben ſind ſeine Schilderungen aus dem Leben der Landsknechte und Eidgenoſſen und ſeine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in ſeinen Zeichnungen nieder. Bern iſt die Heimat eines anderen Schweizer Künſtlers, des *Niklaus Manuel* (*Deutſch*) (1484?—1530). Seine perſönlichen Schickſale, ſein Eingreifen in die Reformationsbewegung, ſeine Dichtungen haben ihn noch volksthümlicher gemacht, als ſeine künſtleriſche Thätigkeit, welche übrigens umfaſſend genug erſcheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden, malte Hausfaſſaden und (Berner Dominikanerkloſter) einen großen Todtentanz, verſuchte ſich in religiöſen Darſtellungen und Porträten, zeichnete Scenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunſthandwerker und half durch ſatiriſche Darſtellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche ſchüren.

Aus dem benachbarten Elſaß haben wir zwei hervorragende Zeitgenoſſen Holbein's zu erwähnen. *Hans Baldung Grien* wurde ungefähr 1476 in Schwäbiſch-Gmünd geboren, erfuhr in jungen Jahren mannigfache Anregungen von dem ihm perſönlich befreundeten Dürer, lebte ſeit 1509, mit Ausnahme weniger Jahre, die er in Freiburg zubrachte, in Straßburg, wo er 1545 verſtarb. Ein Hauptwerk von ſeiner Hand iſt der Hochaltar im Freiburger Münſter, mit der Krönung Mariae im Mittelbilde. Außer ſeiner Thätigkeit als Maler ſowohl im Porträtfache, wie in religiöſen Darſtellungen (die h. Familie [No. **222**, 7] feſſelt durch den reichen landſchaftlichen Hintergrund) entfaltete Hans Baldung auch als Zeichner eine große Fruchtbarkeit. In den nach ſeinen Zeichnungen ausgeführten Holzſchnitten macht ſich häufig ein phantaſtiſcher, an Dürer mahnender Zug geltend, doch fehlt ihm die tiefere Charakteriſtik des letzteren. Ueber die Entwicklung und die Schickſale des anderen Meiſters, *Matthias Grünewald*, ſind wir bis jetzt ohne alle nähere Kunde. Lange Zeit wurde ſein Name mit den Bildern eines dem Cranach verwandten Malers verknüpft. Jener Grünewald aber,

von welchem die Flügel des Iſenheimer Altares im Colmarer Muſeum (Probe No. **222**, 6) herrühren, war ein trefflicher Coloriſt, der mit Vorliebe geſchloſſenen Lichtwirkungen nachging und ſich überdieß gern ſchwungvollen Empfindungen und einer lebhaften Beweglichkeit des Ausdruckes hingab.

---

3. Plaſtik und Malerei unter italieniſchem Einfluſſe.

Am Anfange des 16. Jahrhunderts hob ſich Antwerpen an Brügge's Stelle zur erſten niederländiſchen Handelsſtadt. Der Kunſtbetrieb folgte bald dem Waarenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künſtler als in allen übrigen Städten der Niederlande zuſammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei ſteht mit der älteren Ueberlieferung nur in lockerer Verbindung, huldigt gar bald anderen Idealen. Bezeichnend für die Stellung, welche ſie im Verhältniß zur altflandriſchen Schule einnimmt, iſt der Umſtand, daß für ihren erſten bedeutenderen Vertreter kein beſtimmter Lehrer nachgewieſen werden kann. Die Sage hat dieſes in ihrer Weiſe aufgefaßt und dem *Quentin Maſſys* († 1530) die Liebe zum Lehrmeiſter gegeben. Eine Beglaubigung dafür iſt ſo wenig vorhanden, wie für die andere Erzählung, welche ihn zum Grobſchmied von Antwerpen machte. Nach früheren landläufigen Angaben ſtammte Quentin Maſſys aus Löwen, neuere Forſchungen laſſen ihn vor 1460 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines ſeiner beſten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüſſeler Muſeum), welcher das Leben der h. Anna ſchildert. Im Mittelbilde (No. **228**, 2) ſitzen in einer im Renaiſſanceſtil componirten Halle die h. Anna und Maria mit dem Chriſtkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln iſt das Opfer Joachim's und Anna's (No. **228**, 1), Joachim in der Wüſte, welchem der Engel die Geburt Maria's ankündigt, und Anna's Tod dargeſtellt. Der Zeichnung kann man nicht Schönheit, wohl aber Sorgfalt nachrühmen, die Gruppen erſcheinen geſchloſſen, ein feiner ſilbergrauer Thon herrſcht im Colorit vor, ſchillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung iſt ſeine Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken verſteht. Dieſem Werke ſteht ebenbürtig zur Seite ein für die Schreinergilde in Antwerpen ausgeführter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Muſeum) mit der Grablegung Chriſti (No **228**, 3) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überraſcht,

ſo fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasſcene und den Evangeliſten Johannes im Oelkeſſel darſtellen, durch die Derbheit der Geſtalten und die wenig durchgebildete Gruppirung um ſo mehr ab. Vielleicht hat der vielbeſchäftigte Meiſter ihre Ausführung Geſellenhänden überlaſſen. Maſſys, welcher in Antwerpen in hohem Anſehen ſtand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr — wurde von den Zeitgenoſſen als Porträtmaler ſehr geſchätzt. Leider haben ſich Proben gerade aus dieſem Kunſtzweige nur ſehr ſpärlich erhalten. Eine große Beliebtheit errangen ſeine oft nachgebildeten und wiederholten Figuren aus dem Volksleben, der Geldwechsler mit ſeiner Frau (**229**, 1), die beiden Geizhälſe u. a. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, geben aber die Perſonen in einer beſtimmten Action und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darſtellungen aus dem Volksleben, des ſog. Genre über. Der berühmteſte Kunſtgenoſſe Quentin's war Lucas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach ſeinem Geburtsorte *Lucas von Leyden* genannt. Er war ein Schüler des *Cornelis Engelbrechtſen* (1468—1533), deſſen Kunſt, menſchliche Gemüthsbewegungen zu ſchildern, bewundert wurde, und welche er auch in einfachen Genrebildern zum Ausdrucke brachte. Lucas von Leyden erreichte merkwürdig frühe volle Reife, componirte ſchon in ſeinem 14. Jahre ſelbſtändig, ſtarb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1521 in die Lucasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gaſtfrei bewirthete, wie er überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben gern huldigte. Der Schwerpunkt ſeiner uns noch kenntlichen Wirkſamkeit liegt bei der geringen Zahl und ſchlechten Erhaltung ſeiner Gemälde (Jüngſtes Gericht im Rathhaus zu Leyden) in ſeinen zahlreichen Kupferſtichen. Vorwiegend ſind dieſelben noch bibliſchen Inhaltes (No. **228**, 4), den er nach herrſchender Sitte in das Gewand ſeiner eignen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausſtellung Chriſti darſtellt. Auch ſonſt gab er häufig volksthümlichen Anſchauungen Ausdruck, ſo wenn er den ſeitdem bei niederländiſchen Künſtlern ſo beliebten Gegenſtand: die Verſuchung des h. Antonius (No. **228**, 5) ſchildert oder Schwänke (Eulenſpiegel [No. **228**, 6], ein ſehr ſeltenes Blatt) und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt. Lucas von Leyden ſtand in Bezug auf vollendete Technik des Kupferſtiches Dürer ebenbürtig zur Seite, nur fehlte ihm die geiſtige Vertiefung und die Selbſtändigkeit, welche den deutſchen Meiſter auszeichnet.

Sowohl Quentin Maſſys wie Lucas von Leyden ſtehen noch auf heimiſchem Kunſtboden, mag auch der eine von der Renaiſſancearchitektur eine oberflächliche Kenntniß beſeſſen haben, während der andere ab und zu mit dem italieniſchen Kupferſtecher Marcanton

in Wettſtreit trat. Die Einheit der Grundlage geht ſeitdem verloren; eine Doppelrichtung herrſcht in der bildenden Kunſt wie in der Poeſie des Nordens von jetzt an bis zum Schluſſe des 17. Jahrhunderts, und nur ein ſtärkeres Vorwalten der einen oder anderen Richtung wird in den aufeinanderfolgenden Perioden bemerkbar. Die nationale Weiſe, charakteriſirt durch den ſcharfen Ausblick auf die Wirklichkeit, das liebevolle Eingehen auf die unmittelbare Umgebung, durch die Ausnützung des Colorits als wichtigſten Ausdrucksmittels und die Betonung der landſchaftlichen Welt, wird eine Zeitlang durch die italieniſirende Manier in den Hintergrund gedrängt und erringt erſt nach heftigem Kampfe den Sieg. Jenes Zurückdrängen äußert ſich am auffälligſten in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Nur in einzelnen Malern bleibt die künſtleriſche Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber ſelbſt bei dieſen ruft die Ungunſt und Unruhe der Zeiten wenig anmuthende Erſcheinungen hervor. So darf z. B. *Hieronymus van Aeken*, genannt *Boſch* (ca. 1465—1518) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die „Flucht nach Aegypten" malt, ſo ſchildert er am ausführlichſten die Kirmeß, auf welche Joſeph und Maria auf ihrem Wege ſtoßen. Die Scene iſt vollſtändig in das Genrehafte übertragen. Aber Boſch leiht auch ſeinen Pinſel der religiöſen Agitation, ſteht im Dienſte der Kirche, welche gegen die Ketzer einſchreitet. Und weil die Halsſtarrigen unter ihnen mit Höllenſtrafen bedroht werden, erfüllt ſich auch ſeine Phantaſie mit Höllenbildern, die er in phantaſtiſcher Weiſe ausmalt. Vor allem durch die grellen Höllenſchilderungen iſt er in romaniſchen Ländern zu künſtleriſchem Anſehen gelangt. Theilweiſe wenigſtens folgt ihm auf dieſem Wege *Peter Brueghel der ältere*, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reiſe in Italien 1552, die aber nichts in ſeinen Anſchauungen änderte, ſich in Antwerpen niederließ, ſpäter nach Brüſſel überſiedelte und als Stammvater einer ſtattlichen Künſtlerfamilie, ungefähr 1569 verſtarb. Sein Beiname „Bauernbrueghel" deutet den Kreis an, welchem er häufig ſeine Darſtellungen entlehnte; doch malte er auch bibliſche Bilder, denen er gern den Charakter von Volksſcenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüſte mag es ausgeſehen haben, wenn Prädikanten ihre Anhänger um ſich ſammelten. Phantaſtiſche Spukbilder und allegoriſche Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Nach ſeinen Zeichnungen wurden zahlreiche Blätter geſtochen, dieſe ſodann mit erläuternden lateiniſchen Unterſchriften verſehen. Schwerlich hat Brueghel ſelbſt die letzteren ausgewählt, nicht an Virgil's Verſe in der achten Ecloge gedacht, als er (No. **229**, 5) eine Rüpelhochzeit in der grellſten Weiſe darſtellte. Liegen in Brueghel's Bauernbildern die Keime zu den

ſpäteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreiſen verborgen, ſo haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyck'ſchen Schule (beſonders bei Gerard David) vorhandenen Anſätze der Landſchaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den älteſten Landſchaftsmalern zählt man den *Joachim de Patinir* aus Bovines (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten, nur wenig bekannten *Herry Bles,* nach dem Zeichen in ſeinen Bildern, einem Käuzchen, Civetta genannt, in Lüttich. An den bibliſchen Darſtellungen (Paradies, babyloniſcher Thurmbau) übte ſich zuerſt der Sinn für große landſchaftliche Schilderungen, wobei freilich das Naturſtudium noch wenig ausgebildet erſcheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantaſtiſchen Tone gehalten wird. Erſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreue Durchführung der landſchaftlichen Einzelheiten großer Nachdruck gelegt, im Colorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten. Eine Probe aus dieſer Uebergangszeit liefert die nach einer Zeichnung des *Jan Brueghel,* eines Sohnes des älteren Brueghel, gemachte Radirung (No. **229**, 3). Als ein wichtiger Vertreter dieſer Richtung, welche zunächſt auf die Einheit der Beleuchtung Nachdruck legt und dadurch die landſchaftliche Stimmung vorbereitet, gilt *Paul Bril,* in Antwerpen 1556 geboren, vorwiegend in Rom thätig, wo er 1626 ſtarb. Der Aufenthalt in Italien iſt keineswegs eine zufällige Epiſode, welche in das Leben nur dieſes einen Künſtlers hineinſpielt. Der Verkehr mit Italien ſteigerte ſich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und hier eine kürzere oder längere Zeit zu verleben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländiſchen Maler. Auch Jan Brueghel hatte mehrere Jahre in Rom zugebracht. Während aber die Landſchaftsmaler ihre Selbſtändigkeit bewahrten, oft ſelbſt lehrend in Italien auftraten, ergaben ſich die Figurenmaler vollſtändig dem Einfluſſe der italieniſchen Kunſt, huldigten zuerſt der Weiſe Michelangelo's und Raffael's, gingen dann ſpäter bei den Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italieniſchen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiöſen und mythologiſchen Darſtellungen das entſchiedenſte Uebergewicht errang. Dieſe Umwandlung lernen wir zuerſt bei *Jan Goſſaert* oder *Mabuſe,* aus Maubeuge (ca. 1470—1531) kennen. In ſeinen früheſten Bildern näherte er ſich Quentin Maſſys, nach einer Reiſe in Italien änderte er aber unter dem Einfluſſe der Werke Lionardo's und Michelangelo's ſeinen Stil, wobei wohl auch der Umſtand, daß er in höfiſchen Kreiſen verkehrte und zahlreiche fürſtliche Gönner beſaß, Rückſicht verdient. Die vornehmen Stände zog natürlich die italieniſche Kunſt mehr an, als die in ihren Wurzeln bürgerliche altflandriſche Weiſe. Das Lob, welches ein alter

Schriftsteller dem Mabuse spendet, dieser hätte in Italien die rechte Weise zu ordiniren, Historien voll nackender Bilder zu machen und allerlei Poetereien darein zu setzen erlernt, deutet die Ziele an, welchen die Künstler bei der Umwandlung ihrer Anschauungen und Formen nachstrebten. Das Prager Dombild (No. **229**, 2) zeigt Mabuse auf einer Mittelstufe der Entwickelung. Die Gestalten des Vordergrundes, der h. Lucas, welcher die Madonna malt, bewegen sich in Gesichtstypus und Gewandfalten in der heimischen Art; die Decoration ist dagegen in reinen Renaissanceformen gehalten.

Die tonangebenden Meister der Niederlande folgten alle dem Beispiele Gossaert's und holten sich in Italien die künstlerische Bildung. Folgende Namen mögen genügen: *Barend van Orley* in Brüssel (ca. 1490—1542), der Hofmaler Margaretha's von Oesterreich, *Jan Schoreel* aus Utrecht (1495—1562), welcher von seinem Landsmanne, dem Papste Hadrian VI., zu hohen Ehren erhoben wurde und nach dem Tode dieses Gönners sich in die Vaterstadt zurückzog, dessen Schüler *Marten van Heemskerck* in Harlem (1498—1574), *Michael van Coxie* (1499—1592), vorzugsweise in Brüssel thätig, *Martin de Vos* (1531—1603) und *Frans de Vriendt* oder Frans Floris aus Antwerpen (?1516—1570), dessen Schülerzahl auf mehr als hundert angegeben wird. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, theilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Sie mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen, mit ihrer gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen aber merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäuften die heimischen Künstler mit Lob. Diese herrschten nicht allein in den Niederlanden, sondern fanden auch in Deutschland eine reiche Stätte des Wirkens. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich hier an, wie z. B. *Alexander Collins* aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und die Marmorreliefs am Grabmale Kaiser Maximilian's in Innsbruck (1566) ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moritz in Freiberg, *Adrian de Vries* schuf den Mercur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg, *Hubert Gerhard* aus Antwerpen den Augustusbrunnen (1593) daselbst. Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies *Peter de Witte* auch Candido genannt, am Hofe des kunstsinnigen

Herzogs Maximilian eine vielſeitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candido's Entwürfen hat *Hans Krumper* von Weilheim die Madonna an der (alten) Reſidenz (No. **127**, 5) und die Statuen am Denkmal Kaiſer Ludwig's (No. **127**, 6) gegoſſen. Denn in keinem Fache der plaſtiſchen Kunſt fehlte es an heimiſchen tüchtigen Künſtlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeiſt Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfiſche Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmere Kräfte heranziehen. Die Erinnerung an den jüngeren (Georg) Labenwolf und Benedict Wurzelbauer in Nürnberg, Wolf Hilger in Freiburg u. a. muß genügen. Auch unter den an denſelben Höfen thätigen Malern befanden ſich mehrere Niederländer, wie Bartholomäus Spranger (1546—1625?) und Georg Hufnagel (1545—1600) aus Antwerpen, Friedrich Suſtris (1525—1599) aus Amſterdam. Sie unterſchieden ſich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutſchen Meiſtern, welche in München und Prag Beſchäftigung fanden oder die damals ſo beliebte Faſſadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Paſſau u. a.) trieben. Sie alle, unter den Deutſchen: Chriſtoph Schwarz aus Ingolſtadt († 1594), Johann van Aken aus Köln (geb. 1556), Joſeph Heinz aus Bern, Johann Rottenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Auch die Leiſtungen dieſer deutſchen Meiſter ſind meiſtentheils in den Hintergrund getreten, da ſie weder mit der vergangenen Kunſt in organiſchem Zuſammenhange ſtehen, noch auf die künftige werkthätig vorbereiten. Ueberhaupt bewahrt im ganzen Norden nur ein einziger Zweig der Malerei eine ſtärkere Lebenskraft, die Porträtmalerei, da hier die Natur den von der Wahrheit abſchweifenden Sinn ſofort verbeſſerte. Porträts bilden denn auch in den Niederlanden wie in Deutſchland die erfreulichſte Seite der Kunſtthätigkeit. Als Ausläufer der älteren Richtung mögen hier *Chriſtoph Amberger* in Augsburg (1500—1563), dann der Kölner Meiſter *Bartholomäus de Bruyn*, zwiſchen 1524—1560 thätig, und der als Miniaturmaler berühmte *Hans Mielich* in München (1515—1572) genannt werden. In den Niederlanden waren *Antonis Mor* aus Utrecht (1517—ca. 1572), an mehreren Höfen beſchäftigt, der Günſtling des Cardinals Granvella, und ſpäter der ältere *Franz Pourbus* (1542—nach 1591) in Antwerpen als Porträtmaler geſchätzt.

Entſcheidend für den Rückgang der deutſchen Kunſt war die ſeit 1540 immer ſchärfer auftretende Trennung der Volkskunſt von der Hofkunſt. Die erſtere fand ihren wichtigſten Ausdruck im Holzſchnitt, der bis zum Ende des Jahrhunderts ſeine alte Beliebtheit bewahrt und durch eine lange Reihe tüchtiger Zeichner und Formſchneider vertreten wurde, unter welchen *Joſt Amman* aus

Zürich, 1591 in Nürnberg verſtorben, *Tobias Stimmer* in Straßburg, *Virgil Solis* (1514—1562) in Nürnberg beſondere Erwähnung verdienen. Die deutſchen Fürſten waren keineswegs der Kunſt abhold geſinnt. Mehrere derſelben bewieſen eine warme Kunſtliebe, ſo Albrecht von Brandenburg, Erzbiſchof von Mainz, die bairiſchen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I., dann die öſterreichiſchen Fürſten: Ferdinand, der zweite Sohn Kaiſer Ferdinand's I., und Kaiſer Rudolf. Ihre Kunſtliebe offenbarte ſich aber viel weniger in der Förderung einer großen ſchöpferiſchen Thätigkeit der Künſtler, als in einer eifrigen Sammelluſt. Kunſtbücher und Kunſtkammern ſind die wichtigſten Denkmale derſelben. Bei der Zuſammenſtellung der Kunſtkammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Curioſitäten mindeſtens ebenſo großes Gewicht gelegt, wie auf den Beſitz wirklicher Kunſtwerke. So entſtand die Kunſtkammer Herzog Albrecht's von Baiern und die Ambraſer Sammlung. Selbſt Kaiſer Rudolf hatte bei der Stiftung ſeiner berühmten Kunſtkammer auf die Vertretung der mannigfachſten Intereſſen Bedacht genommen. Die Kunſtliebe der Höfe kam daher der monumentalen und freien Kunſt wenig zu Gute, wurden doch z. B. Porträtſammlungen häufig nach genealogiſchen Regeln, gleichſam als Illuſtrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunſtkammern das Kunſthandwerk, deſſen Producte ſich in jenen leichter unterbringen ließen und zum Schmucke derſelben weſentlich beitrugen. Das deutſche Kunſthandwerk erhielt ſich auf dieſe Art noch lange auf ſtattlicher Höhe, während auf dem Gebiete der Plaſtik und Malerei ſeit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts von keiner geſchloſſenen Schule, von keiner ſtetigen Entwickelung mehr geſprochen werden kann.

---

4. Die Renaissancearchitektur im Norden.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaiſſancearchitektur in Italien geherrſcht, ehe ſie ſiegreich auch in die Länder diesſeits der Alpen einzog. In ſich bereits vollkommen fertig und abgeſchloſſen, in die Form feſter Regeln (Serlio u. a.) gebannt, konnte ſie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, ſondern blieb äußerlich an denſelben haften. Sie erſcheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der conſtructiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch ſtärker den decorativen Charakter. Sie brach ſich Bahn theils durch die Berufung italieniſcher Künſtler nach dem Norden, theils durch die Studien nordiſcher Künſtler in Italien. Von durchgreifendem Einfluß auf ihre Verbreitung war der Umſtand, daß in Italien

das Ideal höfiſcher Bildung erblickt wurde, die vornehmen und reichen Kreiſe Europa's ſich in Sachen des Geſchmackes und Lebensgenuſſes gern nach italieniſchen Muſtern richteten. Italien mußte freilich dieſen Sieg in der höfiſchen Welt mit einem theueren Preiſe, mit dem Verluſte ſeiner politiſchen Selbſtändigkeit und nationalen Würde, bezahlen.

In jedem Lande tritt die Renaiſſancearchitektur je nach den Vorausſetzungen, auf welche ſie trifft, und je nach den Perſönlichkeiten, welche ſie einführen, verſchieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert ſie ihre Wirkſamkeit in Frankreich. Während ſeit den Tagen Karl's VIII. franzöſiſche Heere wiederholt auszogen, um italieniſches Land zu unterwerfen und franzöſiſchen Einfluſs in den italieniſchen Staaten herrſchend zu machen, wanderten namentlich florentiner Künſtler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten italieniſchen Geſchmack einzuführen. Von beſonderer Wichtigkeit war die Berufung des Roſſo aus Florenz und des Francesco Primaticcio (1404—1570), der in Mantua bei Giulio Romano den großen Decorationsſtil ſtudirt hatte, durch König Franz I., um in dem Schloſſe von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken zu ſchmücken. Sie bildeten mit ihren Gehilfen die Schule von Fontainebleau, welche wir freilich beſſer aus Kupferſtichen kennen lernen, als aus ausgeführten Werken, deren einflußreiche Thätigkeit aber hinreichend bekundet iſt. Sie beherrſchten beinahe vollſtändig das Gebiet der Malerei, ſo daß eigentlich nur im Porträtfache (*François Clouet* von 1541—1571 Hofmaler) eine ſelbſtändige, auf ſcharfe Naturwahrheit bedachte Richtung ſich erhielt. Auch die Sculptur widerſtand nicht auf die Dauer dem italieniſchen Einfluſſe. Und das bleibt umſomehr zu beklagen, als die franzöſiſche Sculptur ſeit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine bemerkenswerthe Blüthe entfaltet hatte. Namentlich prunkvolle Grabdenkmäler boten den Bildhauern dankbare Beſchäftigung. Das Grabmal Philibert's von Savoyen in der Kirche zu Brou und das von Jean Juſte, dem berühmteſten Gliede der berühmten Künſtlerfamilie, errichtete Denkmal Ludwig's XII. in St. Denis ſind nur die Ausläufer der Richtung, welche in der Decoration allmählich bereits in die Renaiſſanceformen einlenkte, in den figürlichen Schilderungen aber an einem kräftigen, oft recht lebensfriſchen Naturalismus feſthielt. Dieſer Naturalismus tritt nun zurück. Italieniſche Einflüſſe beſtimmten ſeitdem den Formenſinn der Bildhauer und führten als Schönheitsideal jene ſchlanken, mehr eleganten als ſchönen Geſtalten ein, welche beinahe bis zu dieſer Stunde die Phantaſie franzöſiſcher Künſtler erfüllen. Möglich, daß auch Cellini's Vorbild darauf einwirkte. Jedenfalls ſehen wir ſchon den Typus in den Werken des berühmteſten und fruchtbarſten

franzöſiſchen Bildhauers im 16. Jahrhundert, des *Jean Goujon* herrſchen, wie die Diana von Anet, ein Marmorrelief, als Brunnenfigur gedacht (No. **122**, 6), und wie die Nymphen, welche ehemals die Fontaine des Innocents in Paris ſchmückten (No. **123**, 2), beweiſen. Außer Jean Goujon verdienen noch *Germain Pilon*, der die Graziengruppe (in der Louvreſammlung) geſchaffen, dann *Jean Couſin* und der vielbeſchäftigte Italiener *Leon Ponce* Erwähnung. Längere Kämpfe koſtete es, ehe der italieniſche Stil auch in der Architektur heimiſch wurde. Die Kirchenbaumeiſter hielten zähe an der überlieferten gothiſchen Conſtruction feſt und begnügten ſich, das gothiſche Gerüſte (Streben, Fialen u. ſ. w.) mit Renaiſſanceornamenten zu bekleiden. Ein Beiſpiel dieſes Uebergangsſtiles bietet die Kirche S. Pierre in Caen, von *Hector Sohier* 1521 ausgeführt (No. **130**, 3). Aehnliche Miſchungen gothiſcher Conſtruction und Renaiſſancedecoration zeigen einige Pariſer Kirchen, z. B. St. Euſtache. Erſt durch die Jeſuiten gewann die italieniſche Kirchenarchitektur in Frankreich eine allgemeine Verbreitung. Die Hauptthätigkeit der Architekten galt dem Schloßbaue. Noch heute können mehr als dreißig Schlöſſer aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Urſprung verdanken und an Stattlichkeit mit einander wetteifern. Namentlich die Touraine, ein Hauptſitz franzöſiſcher Königsmacht im 15. Jahrhundert, iſt reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Theil ſo großartig angelegt waren, daß ſie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang. Die franzöſiſchen Schlöſſer unterſcheiden ſich im Grundplane weſentlich von den italieniſchen Paläſten. Sie beſitzen nicht das geſchloſſene Weſen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie dieſe eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen Bauten, haben auch die Defenſivanſtalten der Burgen, die Thürme, Umfaſſungsmauern, Gräben, Thore, freilich nur wie ein Spielzeug, beibehalten. So bildet den Mittelpunkt des berühmteſten Schloſſes aus der Zeit Franz' I., des Schloſſes von Chambord, in der Nähe von Blois, ein quadratiſcher Bau, an den Donjon der älteren Burgen erinnernd, mit vier Thürmen in den Ecken (No. **131**, 2), welchem ſich andere gleichfalls von Thürmen flankirte Bauten anſchließen. Charakteriſtiſch für die franzöſiſchen Schloßbauten iſt, außer der geringen Tiefe derſelben, die reiche Decoration der Dachtheile; Giebel, Schornſteine, Thürme, die letzteren oft durchbrochen, laſſen die eigentliche Dachlinie vollſtändig zurücktreten. Von Gaillon, einem der früheſten Renaiſſanceſchlöſſer, haben ſich nur kärgliche Reſte (No. **130**, 7) erhalten. Man merkt an der Pfeilerdecoration den Einfluß Italiens, während in den Flachbogen und der Fenſtergliederung die heimiſche Bauweiſe vorwaltet. Aehnlich iſt auch das Schloß Che-

nonceaux (No. **131**, 1) geſtaltet. Stärker macht ſich der italieniſche Einfluß im Schloſſe von Chantilly (No. **129**, 5) geltend, wenn auch der Grundriß mit ſeinem Vorhofe und dreieckigem Haupthofe, ſeinen Rundthürmen die ältere Burganordnung wiederholt. Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königthums ſich ändert, die inneren politiſchen Zuſtände einen bedeutſamen Wechſel erfahren, ſo tritt auch in Bezug auf die Schauplätze der künſtleriſchen Thätigkeit eine wichtige Wandlung ein. An die Stelle der Schule von Tours tritt jene von Paris. Die Hauptſtadt beginnt die ausſchließlich führende Rolle in der Kunſt zu ſpielen. Die Provinzen, insbeſondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimiſchen Bauformen feſt. Die Uniformität der künſtleriſchen Bildung, ein ſo wichtiges Merkmal der neueren franzöſiſchen Kunſt, wird erſt im Zeitalter Ludwig's XIV. erreicht.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italieniſche Stil während der Regierung Heinrich's II. in den Werken des berühmteſten franzöſiſchen Architekten der Renaiſſanceperiode *Philibert De l'Orme* aus Lyon. Auch dieſer ſtammt aus einer alten Baumeiſterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlöſſer, wie *Pierre Nepveu, Pierre Fain* von Rouen, *Colin Biart* von Blois u. a. ihre künſtleriſche Erziehung in der Heimat genoſſen hatten, dankt Philibert de l'Orme (ca. 1515—1570) ſeine Bildung zum guten Theile ſeinem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er ſich ſowohl durch ſeine theoretiſchen Arbeiten, wie durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung ſeines Gönners, Heinrich's II., übertragen wurden. Unter denſelben ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalaſt (ſeit 1564) hervor. Anet iſt theilweiſe zerſtört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Theile beweiſen aber, daß ihm hier volle Freiheit, ſeiner Phantaſie zu folgen, geſtattet war, ſo daß für die Erkenntniß ſeines Stiles Anet noch wichtiger erſcheint, als die Tuilerien, deren Bau nach ihm *Jean Bullant*, der Schöpfer des Schloſſes von Ecouen, leitete. Während er in Anet (No. **130**, 6) die Säulenordnungen der Renaiſſance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (No. **130**, 1. u. 2) den Säulen dadurch eine neue Geſtalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog (No. **130**, 5), wahrſcheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zuſammengeſetzten Säulen beſſer zu verbergen. Ihn übertrifft in Bezug auf Reinheit des Stiles *Pierre Lescot* (ca. 1510—1574), welcher den Bau des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalaſtes leitete. Auch hier haben ſpätere Anbauten die urſprüngliche Anlage verändert. Nach Lescot's Plane ſollte der Palaſthof mit vier Faſſaden geſchloſſen werden, mit Eck-

pavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßthürme. Die Theile, welche nach Lescot's Entwürfen ausgeführt wurden, zeigen (No. **129**, 6) über zwei fäulengeſchmückten Geſchoſſen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen plaſtiſchen Schmuck, welcher von Jean Goujon und deſſen Schülern ſtammt, kommt in die Maſſen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältniſſe und die Ueberſichtlichkeit der Dispoſition geſtört wird. So füllen z. B. im Erdgeſchoſſe die nachmals ſo beliebten Rundfenſter (oeil-de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus. Am Anfange des 17. Jahrhunderts macht ſich eine gewiſſe trockene Nüchternheit und Derbheit in der Behandlung der Bauformen geltend, wie z. B. das Schloß Angerville (No. **129**, 3) zeigt. Auch das Palais Luxembourg, für Maria Medici von *Salomon de Broſſe* erbaut, im Grundriſſe (No. **131**, 4) mit den vorſpringenden Eckpavillons an die älteren franzöſiſchen Muſter ſich anlehnend, beſitzt dieſen Charakter, welchen *François Manſart* (1598—1666), der Erbauer des kleinen, im altfranzöſiſchen Geſchmacke ausgeführten Schloſſes Maiſons (No. **130**, 8), gleichfalls ſeinen Werken aufdrückt. Wenig beliebt bei den Zeitgenoſſen, welche den einflußreichen aber herriſchen Mann mit giftigen Satiren verfolgten, beſitzt er doch bei der Nachwelt einen populären Namen. Die gebrochenen, gleichſam in Geſchoſſen aufſteigenden Dächer — Manſarden — ſind nach ihm benannt worden. Im Zeitalter Ludwig's XIV. kommt der ſogenannte Barockſtil zur Herrſchaft, der aber in dem Hauptwerke der Periode, im Schloſſe von Verſailles (No. **131**, 3), einen viel ſtärkeren Ausdruck in der Decoration und in der inneren Ausſtattung findet, als in der äußeren architektoniſchen Gliederung (No. **129**, 1). Hier klingt noch der Renaiſſanceſtil, wenn auch in geiſtloſer trockener Weiſe nachgebildet, nach. Ein Neffe des François Manſart, *Jules Hardouin Manſart* (1645—1708), leitete den Bau, der aus einem mittleren, in der Tiefe des Hofes gelegenen Haupttheile und langen galerieartigen Flügeln beſteht. In dem rechten Flügel haben, gleichſam gleichberechtigt, die Kapelle und das Theater, beide an dem halbkreisförmigen Abſchluſſe kenntlich, Platz gefunden.

In ganz anderer Weiſe, als in Frankreich, gewinnt in Deutſchland die Renaiſſancearchitektur Verbreitung und Herrſchaft. Die Kenntniß der Renaiſſanceformen muß von der Einführung des Renaiſſanceſtiles in der Baukunſt ſcharf unterſchieden werden. Die erſteren begannen ſchon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Kreiſe des Holzſchnittes und Kupferſtiches heimiſch zu werden und wurden von den Malern eifrig ſtudirt. Das flache Renaiſſanceornament erobert ſich raſch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut ſich der mannigfachſten Verwendung. Maler ſchmücken den Hintergrund

gern mit italieniſchen Säulenſtellungen, Bildhauer verſuchen ſich in der Wiedergabe der „putti“, der reizenden Kindergeſtalten, in deren Schöpfung die Renaiſſance unermüdlich iſt. Die Vorlagen für Kunſthandwerker erſcheinen gleichfalls reich an Renaiſſancemotiven und lenken die Decoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erſt folgt der Bewegung die Architektur, in welcher ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Renaiſſanceſtil die wirkliche Herrſchaft antritt. Er gelangt auf den verſchiedenſten Wegen nach Deutſchland, nimmt hier die mannigfachſte Geſtalt an und erfährt in den einzelnen Landſchaften ein ungleiches Schickſal. Einen einheitlichen deutſchen Renaiſſanceſtil gibt es nicht, Charaktermerkmale, welche den deutſchen Bauten von 1540 bis 1620 gemeinſam und nur ihnen eigenthümlich wären, laſſen ſich in größerer Anzahl nicht aufweiſen. Wie gering erſcheint doch z. B. die Verwandtſchaft des Heidelberger Schloſſes (No. **135**, 4) mit dem Leipziger Rathhauſe (No. **138**, 1). Zur Erklärung muß zunächſt der Umſtand herangezogen werden, daß die Renaiſſance in vielen Fällen nur für die decorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die conſtructive Gliederung an dem altheimiſchen, gothiſchen Herkommen feſthält. So iſt der deutſchen Renaiſſance ſchon früh ein zwieſpältiges Weſen aufgedrückt. Verſtärkt wurde dasſelbe aber dadurch, daß die Kenntniß der Renaiſſancearchitektur nicht ausſchließlich aus der Urquelle geſchöpft wurde. Neben italieniſchen Einflüſſen und Muſtern machten ſich auch franzöſiſche und, namentlich ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutſchen Norden auch niederländiſche geltend. Ein groſser Unterſchied waltet, ob deutſche Baumeiſter in Italien ihre Studien machten oder ob italieniſche Künſtler über die Alpen wanderten und hier thätig eingriffen. Und dieſes thaten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Wenn wir erfahren, daß im 17. Jahrh. alljährlich im Herbſte eine Schaar oberitalieniſcher Maurer und Stuckarbeiter aus Deutſchland nach ihrer Heimat zurückzugehen pflegten, ſo dürfen wir annehmen, daß dieſe Sitte ſchon ſeit längerer Zeit beſtand. Namentlich in den öſterreichiſchen Landſchaften, deren Fürſten durch Bekenntniß, Politik und Familienbande mit italieniſchen Herren eng verbunden waren, und ebenſo in den angrenzenden ſlaviſchen Gebieten bis Polen fanden italieniſche Künſtler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne ihrer Werke tragen ſo vollkommen das Gepräge des italieniſchen Urſprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, ſie der italieniſchen Renaiſſance einzureihen, ſo z. B. das Luſthaus oder Belvedere, welches Kaiſer Ferdinand I. in Prag 1536 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten ſie aber auch der heimiſchen Bauſitte Zugeſtändniſſe, oder es brachte die Ausführung durch heimiſche Kräfte den deutſchen Charakter ſtärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürſten

Bauherren waren oder die Werke in Reichsſtädten emporſtiegen, änderte ſich nicht unweſentlich der Stil. Die Reichsſtädte waren vorwiegend conſervativ geſinnt, hielten an den überlieferten Anſchauungen und Formen feſter als die Fürſten, welche ungleich mehr fremdländiſchen Cultureinflüſſen zuneigten, oft aus weiter Ferne die Künſtler holten, dieſelben wechſelten, während die reichsſtädtiſche Architektur eine größere Stetigkeit zeigt und das landſchaftliche Gepräge ſtärker bewahrt. Eine beſtimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatiſchen Verhältniſſen des Nordens ſo ſehr entſprechend, hatte ſich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Vereinzelt iſt er noch in vielen älteren Städten anzutreffen, in größeren Gruppen hat er ſich namentlich in niederſächſiſchen Städten, wie in Hildesheim (Knochenhaueramtshaus), Braunſchweig, Halberſtadt, Celle, Münden u. a. erhalten. (Der Holzbau iſt übrigens auch außerhalb Deutſchlands weit verbreitet und glänzend vertreten, ſo in den Niederlanden [No. **134**, 5], in Frankreich [Orleans, Rouen], in England, wo namentlich in Cheſter [No. **133**, 2 u. 3] in mehreren Straßen Holzhäuſer mit fortlaufenden offenen Gängen im mittleren Stockwerke [rows] vorkommen.) Die Conſtruction der Fachwerkhäuſer bewegt ſich naturgemäß in engen Grenzen. Ueber Schwellen wurden Standſäulen oder Pfoſten errichtet, dieſe durch horizontale Riegel und oben durch Latten verbunden und durch ſchräge Zwiſchenſtreben befeſtigt. Das obere, mäßig vorſpringende Stockwerk wird in ähnlicher Weiſe conſtruirt. Daran ändert die Renaiſſanceperiode nichts Weſentliches, nur daß ſie in der Decoration die tragenden und raumausfüllenden Glieder deutlicher unterſcheidet, volutenartige Conſolen, Zahnſchnitte, Eierſtäbe (No. **175**, 7) verwendet, die Standſäulen als Pilaſter behandelt. Der Geſammtcharakter bleibt aber unverſehrt. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backſteinbauten vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenſtereinfaſſungen, Geſimſe, Portale, der Hauſtein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In dieſem Kreiſe erhalten ſich gleichfalls die heimiſchen Ueberlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentirung der Faſſaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur ſchwer die ſchmalen, hochgiebeligen Häuſer des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterſcheiden.

Am weiteſten öffnet ſich italieniſchen Einflüſſen der Hauſteinbau, insbeſondere in den Landſchaften, welche, wie die öſterreichiſchen und bairiſchen, Marmor verwenden. Die Hauſteinbauten ſind zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunſt der Steinmetzen dankt überhaupt die deutſche Renaiſſance das Beſte ihrer Wirkung und ihres Werthes. Die harmoniſche An-

ordnung der Faſſaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns dieſe Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meiſter und den Einfluß des italieniſchen Stiles ſchließen. Wie wenig die Regeln Vitruv's und der italieniſchen Theoretiker die deutſchen Künſtler banden, erſieht man am beſten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perſpektive, welche in Deutſchland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendelin Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk über die „Architectura oder Austheilung der fünf Säulen“ heraus und erläuterte im Anfange die fünf bekannten Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht ſich ſeine ungeregelte Phantaſie in der willkürlichen Ausſchmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich decorirter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen u. ſ. w. Dieſe und ähnliche Zeichnungen ſind nicht maßgebend für die praktiſche Kunſt des Jahrhunderts. Darin aber herrſcht dennoch Uebereinſtimmung, daß auch in dieſer der formelle Zuſammenhang der Bauglieder gelockert erſcheint, die Kunſt ſich mit Vorliebe auf die Ausſchmückung beſonders hervorgehobener einzelner Bautheile wirft. In Portalen, Erkern, Giebeln concentrirt ſich häufig die künſtleriſche Wirkung, ſo daß ſie beinahe aus dem Organismus des Geſammtbaues heraustreten und ſelbſtändige Geltung erlangen. Als Beiſpiele mögen die Faſſaden eines Brüſſeler Hauſes (No. **134**, 6), die Erkerbauten in Leipzig (No. **135**, 1) und Enſisheim im Elſaß (No. **139**, 4) dienen.

Die deutſche Renaiſſance unterſcheidet ſich von der italieniſchen nicht bloß durch die vorwiegende Gunſt, welche ſie dem decorativen Elemente zuwendet. Herrſcht doch auch dieſes in nicht geringem Grade in der italieniſchen Architektur vor. Während aber hier das architektoniſche Stilgefühl der Bildung des Ornamentes vorſteht, die Formen der Geräthewelt durchdringt, ſo daß auch in Geräthen der monumentale Charakter anklingt, ſind es in der deutſchen Renaiſſance gerade die bunten Geräthformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigſten Elemente darbieten. Der Umſtand, daß das Kunſthandwerk von den ſpätgothiſchen Zeiten her eine feſte und geſicherte Stellung einnahm und man gewohnt war, auf den Reichthum und die virtuoſe techniſche Vollendung der Einzeltheile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entſcheidend auf die Geſtalt der deutſchen Renaiſſancearchitektur. Nicht nach architektoniſchen Regeln richtet ſich das Kunſthandwerk, nach den Muſtern der verſchiedenen Kunſthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel geſtellt, erſcheint wie ein Kandelaber ausgebaucht, empfängt, als wäre ſie aus Metall getrieben, ſchräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eiſenbeſchlag voll-

ſtändig nachahmen. Metallbeſchläge bilden überhaupt ein in der architektoniſchen Decoration gern benutztes Motiv (No. **141**, 5; **175**, 8). Ein anderes Ornament iſt unter dem Namen Lederornament bekannt (No. **175**, 9): aus der Fläche ſcharf ausgeſchnittene und aufgerollte Bänder. Wahrſcheinlich haben dieſe Cartouchen in der Miniaturmalerei ihren Urſprung, wo ſie als Rand oder Einrahmung eines mittleren Schildes oder Spiegels dienten. Von der deutſchen und niederländiſchen Architektur gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in den Ornamentenkreis aufgenommen, fanden die Cartouchen nachmals bis in das 18. Jahrhundert auch in den graphiſchen Künſten als Titeleinrahmung die reichſte Verwendung. Dieſer beliebige Gebrauch deutet ſchon das unorganiſche Verhältniß des Ornaments zur ſtrengen architektoniſchen Gliederung an. Dasſelbe offenbart ſich auch in der Vorliebe, die Ornamente gleichſam aus einer Eiſenfläche ſcharf herauszuſchlagen und ſie ſo ſtark vom Grunde abzuheben, daß ſie wie äußerlich angeheftet erſcheinen. Das Pfeilerkapitäl aus der Marienkirche in Wolfenbüttel (No. **139**, 5) dient als Beiſpiel einer ſolchen lockeren Verbindung zwiſchen Kern und Schmuck des Baugliedes.

Die deutſche Renaiſſance entwickelt ſich nicht aus einem einzigen Mittelpunkte. Das verhinderte die politiſche Vielherrſchaft und die tiefgehende Spaltung im Volke. Während man in Frankreich die aufeinander folgenden Entwickelungsſtufen der Renaiſſance zutreffend mit den Regierungszeiten der Könige von Franz I. bis Ludwig XIII. zuſammenfallen läßt, würde eine Bezeichnung der einzelnen Perioden der deutſchen Renaiſſance mit den Namen der gerade regierenden Kaiſer vollſtändig des Sinnes entbehren. Dieſelbe tritt in Süddeutſchland an den verſchiedenen fürſtlichen Höfen beinahe gleichzeitig (um 1530) auf, nachdem ſie früher ſchon an kleineren Zierwerken plaſtiſcher Natur, beſonders in Kirchen, ihre Kraft geprüft hatte. Doch iſt es nicht, wie im Mittelalter, die kirchliche Architektur, welche der deutſchen Kunſt die reichſten Aufgaben ſtellte. Der Kirchenbau ſchränkt ſich faſt ganz auf die katholiſchen Landſchaften ein, wird durch den raſch zu mächtigem Einfluſſe geſtiegenen Jeſuitenorden beſonders gefördert. Dieſer aber, auch wenn er heimiſche Künſtler beſchäftigte, gab doch dem italieniſchen Bauſtile den Vorzug, welcher auch den Gewohnheiten des Cultus am beſten entſprach.

Im Schloßbau liegt in Deutſchland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaiſſancearchitektur. Nicht immer freilich wurden die Schlöſſer aus einem Guſſe errichtet, älteren Theilen vielmehr jüngere öfter nothdürftig angefügt; auch der Umſtand, daß mit dem Burgcharakter fürſtlicher Behauſungen nicht ſchroff gebrochen, jener meiſtens ſchonungsvoll umgewandelt wurde, trug nicht zur Regel-

mäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur beſſeren Vertheidigung beſtimmten Vorbauten, die Gräben und Doppelthore, ſondern auch die Eckthürme und die Gruppirung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem ſich jene öffnen. Aus dem Mittelalter ſtammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in ſelbſtändigen an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäuſern. Ein Zugeſtändniß an die Renaiſſance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder theilweiſe umſchloſſen. Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutſchen Renaiſſance begrüßt. Ein Brückenkopf vertheidigte den Zugang zum Schloſſe, mächtige Thürme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert ſtammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgibt eine Reihe von Bauten verſchiedenen Alters, wie der nach außen vorſpringende Rudolfsbau u. ſ. w. Unter denſelben ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Faſſade (No. 135, 4), welche, wenn ſie auch nicht die Harmonie der Verhältniſſe italieniſcher Renaiſſancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plaſtiſchen (von *Alexander Collins* aus Mecheln theilweiſe beſorgten) Decoration, ſowie durch die wirkſame Abſtufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung der Flächen ſich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeſchoſſes. Aus mächtigen tief gefugten Werkſtücken (Boſſagen) errichtete Pfeiler mit ioniſchen Kapitälen trennten dasſelbe in fünf Felder, in welchen ſich das Portal und je zwei Fenſter befanden. Feiner ornamentirte Pilaſter gliedern das erſte, cannellirte Halbſäulen das zweite Stockwerk, Giebel krönten urſprünglich den ganzen Bau. Die Niſchen zwiſchen den Fenſtern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenſter wurden mit geflügelten Knaben, die mittleren Fenſterſtäbe mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geſchmückt. Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordſeite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Dispoſition der Faſſade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten. Auch bei dem Friedrichsbaue kennen wir den Meiſter des plaſtiſchen Schmuckes: *Sebaſtian Götz* aus Chur; wer aber die architektoniſchen Pläne entworfen hat, iſt uns, wie bei dem Otto-Heinrichsbaue, nicht überliefert worden. Bekanntlich wurde das Heidelberger Schloß von franzöſiſchen Truppen 1693 zerſtört. König Ludwig XIV. ließ auf das Ereigniß eine Medaille ſchlagen, welche auf der einen Seite die Worte: „Heidelberga deleta est“, auf der anderen den Spruch: „Rex dixit et factum est“ enthält.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts ſtieg noch eine größere Zahl ſtattlicher Fürſtenſchlöſſer in die Höhe, ſo das Schloß in Stuttgart, ſeit 1553 vom Herzog Chriſtoph errichtet. Das Aeußere desſelben

tritt ſchlicht und maſſig auf, den Schloßhof umgeben Arkaden, welche durch drei Stockwerke ſich ziehen, von canellirten Säulen getragen und in flachen Bogen geſchloſſen werden (No **138**, 3). In der Nähe des Schloſſes befand ſich das 1846 abgebrochene Luſthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeſchoſſe eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Waſſerbaſſins in der Mitte (No. **135**, 2), im Oberſtocke einen großen Saal enthielt. Als Baumeiſter wird ſeit 1575 *Georg Beer* genannt, welchem der nachmals vielbeſchäftigte, weitgereiſte *Heinrich Schickhardt* (1558—1634), bei der „Viſirung" half. Eine reiche Bauthätigkeit entwickelten die bairiſchen Herzöge. Außer dem Schloſſe in Landshut (1536), deſſen Hof italieniſche Künſtler aufrichteten, und dem Schloſſe Trausnitz bei Landshut, danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Urſprung. Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die feſten Burgen des Mittelalters, beſitzt auch noch einzelne gothiſche Bautheile. Der Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeſchoſſe fällt in die Zeiten Albrecht's V. und Wilhelm's I. Die innere Zimmerdecoration (No. **141**, 1), ausſchließlich der Malerei anvertraut, weiſt auf italieniſche Muſter hin. Die Reſidenz in München, von Herzog Maximilian 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt ſechs Höfe der verſchiedenſten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkoſten der Decoration tragen. So zeigt die Faſſade im Kaiſerhofe (No. **139**, 1) eine Doppelordnung von Pilaſtern mit Niſchen und Feldern grau in grau gemalt. Der Charakter der Decoration iſt wieder italieniſch, wie bei der Richtung des Bauleiters, *Peter de Witte* oder *Candid*, und der ausführenden Künſtler nicht anders erwartet werden konnte. Einen ähnlichen Typus trägt auch der Stucco- und Farbenſchmuck des Treppenraumes (No. **140**, 1). Nur die breiten Flächen der Voluten verrathen die Mitwirkung deutſcher Hände. Aus der Reihe der öſterreichiſchen Schlöſſer und fürſtlichen Bauten, welche namentlich in Böhmen (Schloß Stern bei Prag, Rudolfiniſche Bauten am Hradſchin in Prag, Waldſtein'ſche Gartenhalle ebendort u. ſ. w.) zahlreich errichtet wurden, heben wir den Hof des Loſenſtein'ſchen Schloſſes Schalaburg bei Mölk (No. **136**, 5) hervor. Säulenarkaden von rothem Marmor tragen eine offene Galerie, deren Pfeiler an den Seitenflächen mit Reliefs aus gebranntem Thone bedeckt ſind. In den fränkiſchen Landſchaften verdienen das Schloß in Offenbach bei Frankfurt mit ſchönen vorgebauten Arkaden, aus den Jahren 1572—1578, das mächtige aber ſchwerfällige Schloß in Aſchaffenburg, ein Werk des *Georg Riedinger* (1613), die Plaſſenburg bei Kulmbach, ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, beſondere Erwähnung.

Frühzeitig brach ſich in Oberſachſen die Renaiſſancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürſten Johann Friedrich dem Großmüthigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Oſtflügel vorſpringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (No. **135**, 3) wegen der kühnen Conſtruction der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das Dresdener Schloß, deſſen Haupttheile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürſten Moritz gebaut wurden, beſitzt ebenfalls in dem großen Schloßhofe ſeinen Mittelpunkt. Derſelbe war mit Fresken geſchmückt und mit vier Eckthürmen (Schnecken) und einer vorſpringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange verſehen. Die Leitung des Werkes führte als Oberbaumeiſter *Hans von Dehn-Rothfelſer*. Neben ihm wird *Kaſpar Voigt* als Baumeiſter genannt. — In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürſtenhof zu Wismar. Dem älteren 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er ſich anfangs der Kunſt des *Gabriel van Aken* bediente. Sowohl die Außenſeite wie die Hoffaſſade (No. **138**, 4) dieſes neuen Flügels zeichnen ſich vor vielen anderen Werken durch die wirkſamen Maßverhältniſſe und die feine Abwägung der decorativen und der blos raumausfüllenden Theile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem ſich die Portale, die Fenſter mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerſchmuck (No. **139**, 6) und die horizontal laufenden Frieſe, theils in Sandſtein, theils in gebranntem Thon ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofſeite kommen noch in den oberen Geſchoſſen Pilaſter als verticale Trennungsglieder hinzu.

Die ſtädtiſchen und privaten Bauten beſitzen einen geſchloſſeneren landſchaftlichen Charakter als die fürſtlichen Schlöſſer; an ihnen läßt ſich ſicherer, was in den verſchiedenen Landſchaften und Oertlichkeiten als Bauregel galt, nachweiſen. Selbſtverſtändlich wurden die deutſche Schweiz und die ſüdlichen Theile Deutſchlands von italieniſchen Einflüſſen am ſtärkſten berührt. Faſſaden, wie jene eines Baſeler Zunfthauſes (No. **136**, 3) oder eine Behandlung des Erkers, wie ſie uns in Colmar (No. **139**, 3) entgegentritt, haben hier nichts Auffälliges. Auch die Sitte der Faſſadenmalerei kam aus Oberitalien in die nächſtgelegenen nordiſchen Landſchaften herüber. Sie findet ſich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im ſüdlichen Bayern. Ein Beiſpiel der Faſſadenbemalung bietet das Rathhaus in Mühlhauſen im Elſaß (No. **139**, 2). Der Maler *Chriſten Vackſterffer* aus Colmar hatte 1552 die Ausführung derſelben übernommen. Im Erdgeſchoſſe, dem ſich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Ruſtica-Architektur nach, die Fenſter krönte er mit Kränzen,

in den oberen Stockwerken brachte er eine ioniſche Säulenhalle mit Niſchen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelſchmuck, ſondern wurde aus gemuſterten Ziegeln hergeſtellt. Die Verbindung des maleriſchen Schmuckes mit dem Holzbau, welcher ſich auf einem ſteinernen Untergeſchoſſe erhebt, wird in einem Colmarer Bürgerhauſe (No. **136**, 1) vor die Augen gebracht. Das Rathhaus zu Enſisheim (No. **137**, 2) erinnert in der Dispoſition, einer unteren offenen Halle und darüber einem geſchloſſenen Saalbau, wie in der Decoration der Pilaſter an italieniſche Vorbilder. Die Spitzbogen der Halle und die Anordnung der Fenſter gehen auf heimiſche Ueberlieferungen zurück. Der berühmteſte elſäſſiſche Baumeiſter des 16. Jahrhunderts, *Daniel Speckle* in Straßburg (1536—1589), ein Mann von vielſeitiger Bildung, auch literariſch thätig, hat ſich insbeſondere um den Feſtungsbau große Verdienſte erworben.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit jenen in den benachbarten Niederlanden eine große Verwandtſchaft. Die kleinen, meiſt drei Fenſter breiten Häuſer mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Aehnlichkeit der Lebensverhältniſſe hat offenbar die gleichartige Bauſitte hervorgerufen. Einen dominirenden Einfluß auf Deutſchland, beſonders auf die nördlichen Theile desſelben, haben die Niederlande erſt ſeit dem Schluſſe des 16. Jahrhunderts geübt, hier den durch Ruſticaeinfaſſungen belebten Backſteinbau heimiſch gemacht. Im 16. Jahrhundert hinderten die inneren Unruhen und die kriegeriſchen Zeitläufte den Aufſchwung der Architektur. Das bedeutendſte profane Bauwerk des 16. Jahrhunderts in den ſüdlichen Niederlanden iſt das Antwerpener Rathhaus, von *Cornelius de Vriendt* 1561 erbaut. In Holland zeigt das Rathhaus zu Leyden, 1599 begonnen, eine ſeltſame Miſchung antikiſirender Elemente mit heimiſcher Decorationsweiſe. Der ſtattliche Giebel über der Mitte der Faſſade (No. **136**, 2) mit den Voluten und Pyramiden zur Seite kommt, wie die Vergleichung mit dem Stadtweinhaus in Münſter in Weſtfalen (No. **136**, 4) zeigt, auch ſonſt noch oft vor, iſt ſogar im folgenden Zeitalter typiſch geworden. Von der Wechſelwirkung zwiſchen belgiſchen und rheiniſchen Städten legen einzelne kölniſche Werke Zeugniß ab. Der prächtige Lettner in der Kirche Maria auf dem Kapitol, das älteſte Renaiſſancewerk in Köln, iſt von einem Meiſter aus Mecheln 1524 gearbeitet worden. Als der Rath von Köln eine neue Vorhalle am Rathhaus zu bauen beſchloß, reichten auch niederländiſche Künſtler Entwürfe ein. Der Rath entſchied ſich (1569) für den Plan des Bildhauers *Wilhelm Vernucken* (?) aus Köln, der mit Hilfe von Namurer Steinmetzen das Werk (No. **134**, 2) ausführte. An dem reichen plaſtiſchen Schmuck der Doppelhalle, welche oben Spitzbogen zeigt, erkennt man die Herkunft des Künſtlers.

Die Umprägung des Renaiſſanceſtiles in deutſche Formen, der conſervative Zug, welcher an der deutſchen Renaiſſance haftet und eine natürliche Verbindung mit der ſpätmittelalterlichen Bauweiſe herſtellt, tritt uns am lebendigſten in mittel- und norddeutſchen Städten entgegen. Vor allen anderen muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Thätigkeit entfaltet. Der ſtädtiſche Handel hatte allerdings viel von ſeiner früheren Bedeutung verloren, eine große Wohlhabenheit der Bürger und ein kräftiger Genußſinn waren aber geblieben. Sie fanden Ausdruck in den ſtattlichen, im Inneren reich ausgeſtatteten Privathäuſern, die ſich in raſcher Folge erhoben. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite aber eine ſtattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorſpringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend (No. **141**, 4), ſchmücken die Mitte oder die Ecke der Faſſade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuſer die Langſeite der Straße zukehren, ſo wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgeſetzt (No. **140**, 2). Das Aeußere iſt nicht frei von einem ſchwerfälligen, zuweilen ſteifen Weſen: dagegen erſcheint der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. In der Tiefe ſind nicht ſelten Gartenſäle errichtet. Zu den bekannteſten Beiſpielen gehören das Hirſchvogelhaus (1534), das Funk'ſche Haus und das Pellerhaus (1605). Ein gutes Bild aus einer altdeutſchen Stadt — denn altdeutſch heißt gewöhnlich die deutſche Renaiſſance — bietet uns der Marktplatz in Rothenburg an der Tauber (No. **137**, 1) mit ſeinem Rathhauſe, welches ein Nürnberger Meiſter *Wolff* (1572), entwarf. Auch Privathäuſer und Brunnen der Renaiſſancezeit beſitzt Rothenburg in überraſchend guter Erhaltung. Gegen das Rothenburger Rathhaus mit ſeiner Ruſtikabogenhalle, ſeinem Erker, Giebel und Thurm tritt das Leipziger Rathhaus (No. **138**, 1) zurück. An ſeinen Schmalſeiten wird es von einem abgetreppten Giebel bekrönt. Die Hauptfaſſade zeigt das hohe Dach mit ſechs kleineren Giebeln geſchmückt. Die Fenſter ſind paarweiſe angeordnet. Erbaut wurde das Rathhaus von *Hieronymus Lotter*, der in Nürnberg ca. 1498 geboren war und auch als kurfürſtlicher Baumeiſter eine reiche, ihm ſchließlich ſchlecht gelohnte Thätigkeit entfaltete.

Im deutſchen Norden pflegten die Hanſaſtädte mit großem Eifer die Renaiſſancekunſt. Die Rathhäuſer in Bremen, Lübeck (Bogenhallen und Treppenhaus), Zunfthäuſer und zahlreiche Privathäuſer, die letzteren bald in Fachwerk, bald in Backſtein ausgeführt, legen dafür Zeugniß ab. Ein Beiſpiel aus der letzten Zeit der deutſchen Renaiſſance iſt das Leibnitzhaus in Hannover (No. **134**, 1). Der Hauptnachdruck wird auf die Ausbildung des Erkers, auf die Einfaſſung der Fenſter gelegt, die horizontale Gliederung beſonders betont. Einen ſcharf ausgeprägten Charakter offenbaren

die Privathäuſer in Danzig durch die ſog. Beiſchläge, Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporſteigt und welche mit Steinſchranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken verſehen ſind. Sie gleichen den italieniſchen Loggien und dienten auch ähnlichen Zwecken (No. **137**, 3). Im Zeughaus in Danzig (No. **135**, 5) ſind die Mauerecken und die Fenſter mit Hauſteinen eingefaßt, die Giebel mit reichem Schmucke bedacht.

Der Zwieſpalt in der Formenbildung verringert ſich am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmucktheile empfangen eine derbere Geſtalt und ſchließen ſich der kräftigen heimiſchen Decoration beſſer an. Ging auch die Naivetät verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Theil ihres maleriſchen Reizes, ſo zeigte doch die ſyſtematiſche Behandlung der Glieder einen Fortſchritt. Auch der Zwieſpalt in der perſönlichen Bildung der Baumeiſter ſchwindet. Die fremden Bauintendanten und heimiſchen Werkleute ſtehen ſich nicht feindſelig oder im Verhältniſſe ſchroffer Unterordnung gegenüber. Auch die heimiſchen Baumeiſter erwerben eine umfaſſende Fachbildung und holen ſich ſelbſt in Italien die Belehrung, welche ihnen insbeſondere der Anblick der Werke Palladio's verſchafft. Ein Beiſpiel dieſer ſtrengeren, zugleich einheitlichen Richtung iſt die Faſſade des Nürnberger Rathhauſes, welche *Eucharius Karl Holzſchuher* 1613 entwarf. Ruſtikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgeſimſe zwiſchen den einzelnen Stockwerken, abwechſelnd dreieckige und rundgeſchweifte Giebel über den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes und ein Kranzgeſims auf wuchtigen Conſolen verleihen derſelben ein ſchweres aber einfach klares Gepräge. Zur ſelben Zeit (1615—1620) baute *Elias Holl*, dem wir eine feſſelnde Selbſtbiographie verdanken, das Augsburger Rathhaus. Das Aeußere desſelben erſcheint vielleicht nüchtern ſtreng, die inneren Räume dagegen, beſonders der große Saal im zweiten Stockwerk (No. **140**, 5) ſind mit glänzender Pracht ausgeſtattet. An den Schmalſeiten ziehen sich zwei Fenſterreihen übereinander hin, die Langſeiten ſchmücken Niſchen mit Statuen, das Kranzgeſims wird von Conſolen getragen, die Stuccodecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung ſpielt überhaupt in der Decoration des Saales eine große Rolle. Wie in dieſem Falle der Schwerpunkt auf die Ausſtattung der inneren Räume gelegt wurde, ſo liebten es unſere Vorfahren überhaupt, auf die innere Einrichtung und Ausſchmückung des Hauſes den Nachdruck zu legen. Man wird der deutſchen Renaiſſance nicht gerecht, wenn man bloß die Außenſeiten der Häuſer betrachtet. Die niedrigen Stockwerke, die Erker beweiſen, daß man gleichſam von innen nach außen baute, die äußere Architektur durch die Be-

ſchaffenheit und Anordnung der inneren Räume beſtimmt und bedingt wurde. Erſt wenn man die letzteren betritt, empfängt man den lebendigen, phantaſievollen Eindruck des deutſchen Renaiſſancehauſes und gewinnt die Ueberzeugung, daß auch in der deutſchen Renaiſſance der Sinn für das Geſetzmäßige und Vernünftige waltete. Daher wurde auf dem Bogen No. **141** das Bild eines im Renaiſſanceſtil eingerichteten Wohnzimmers gegeben, welchem ſich ein belgiſches Wohnzimmer (No. **141**, 2) anſchließt. Das letztere unterſcheidet ſich von dem altdeutſchen vornehmlich dadurch, daß an die Stelle des behaglichen Thonofens der prunkvollere Kamin getreten iſt.

Im Anhange mögen noch einzelne Bemerkungen über die Renaiſſancearchitektur in den ſkandinaviſchen Ländern, in Großbritannien und Spanien Platz finden. Die Architektur in Dänemark, unter der Regierung König Chriſtian's IV. eifrig gepflegt, wurde vorwiegend von niederländiſchen und deutſchen Baumeiſtern ausgeübt. Das Schloß Frederiksborg (nicht mehr in der urſprünglichen Geſtalt erhalten) zeigt in ſeiner Belebung des Ziegelwerkes durch Hauſteineinfaſſungen wie in ſeinen abgetreppten Giebeln niederländiſchen Einfluß (No. **133**, 5). Auch nach Schweden wurden wiederholt deutſche Baumeiſter gerufen. Der Brunnen im Schloßhof zu Kalmar (No. **133**, 6) iſt in dem unteren Theile in antiken Formen gehalten, während der obere Aufſatz mit ſeinen geſchweiften Giebeln ſtelbſtändiger auftritt. Das Schloß Wettersborg bei Wadſtena am Wetterſee (No. **133**, 7), beſitzt in den Außenwerken noch einen kaſtellartigen Charakter. Nur in den Seitengiebeln prägt ſich die Renaiſſance deutlicher aus.

Während England auf den Gebieten der Plaſtik und Malerei ſeit den Zeiten Heinrich's VIII. ſich faſt ausſchließlich fremder Kräfte bediente, hielt es im Kreiſe der Architektur an der nationalen Weiſe länger und energiſcher feſt. Langſam nur ſchwand der gothiſche Stil aus der Uebung, längere Zeit traten die Renaiſſanceformen nur zaghaft, den gothiſchen Gliedern ſich beimiſchend, auf. Den Uebergang lernt man am beſten an den Bauten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Auch die vornehmen Landſitze aus dem 16. und 17. Jahrhunderte bewahren im Grundriſſe und in der inneren Dispoſition viel von dem herkömmlichen Charakter und zeigen um die Halle kleinere, bald zurücktretende, bald vorſpringende Räume gelegt. Beiſpiele ſolcher Landſitze ſind Wollatonhouſe aus dem Ende des 16. und Hollandhouſe aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Durch *Inigo Jones* (1572—1652) kam die reinere italieniſche Architektur zur Geltung. In Italien hatte er ſich für Palladio's Werke begeiſtert, dann nach kurzem Aufenthalt in Dänemark an den Königen aus dem Hauſe Stuart eifrige Gönner gefunden. Er trug ſich mit dem Entwurfe zu einem rieſigen Königspalaſte in

London, der nicht weniger als ſieben Höfe (No. **133**, 1) einſchließen ſollte. Dem langgeſtreckten Mittelhofe legte er drei kleinere zur Seite, von welchen wieder die beiden mittleren durch Arkaden und Galerien ausgezeichnet werden ſollten. Dem einen (perſiſchen) gab er eine kreisrunde Geſtalt. Nur der Bankettſaal, ſieben Fenſter breit, kam zur Ausführung. Ueber einem Ruſticaſockel erheben ſich zwei Säulenordnungen, die untere im ioniſchen, die obere im korinthiſchen Stile. Doppelte Säulen markiren die Ecken, das Gebälke verkröpft ſich mit den Säulen. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt ſich die Anlehnung an Palladio in dem Grundriß zu einer Villa in Chisvick (No. **132**, 4), welche nach dem Muſter der Rotonda in Vicenza entworfen iſt. Der Zeit nach fällt die Paulskirche in London (No. **132**, 5. 6), ein Werk des *Chriſtopher Wren*, aus dem Kreiſe der Renaiſſance heraus. Doch offenbart wenigſtens der Kuppelbau, wie mächtig das Vorbild der römiſchen Peterskirche nachwirkte. Wie trotz ſcheinbarem Beharren bei Renaiſſanceformen doch der ganze Reiz des Stiles verloren gehen kann, beweiſt der ſchwerfällige Bau des Schloſſes Blenheim (No. **132**, 7 u. 8). In Schottland hatte im 16. Jahrhundert, durch die politiſche Verbindung hervorgerufen, franzöſiſcher Einfluß auch in der Schloßarchitektur ſich geltend gemacht. In dem ſpäteren Zeitalter weicht er wieder und macht einem wenig erfreulichen Formenſchwulſte Platz (No. **133**, 4).

Die beiden Stufen der Renaiſſance in Spanien, die vorwiegend decorative Richtung (Goldſchmiedeſtil), in welche auch mauriſche Elemente hineinſpielen, und die ſtrengere, nach italieniſchen Muſtern (Michelangelo) componirende Richtung verſinnlichen der Kloſterhof zu Lupiana (No. **131**, 5) und der Rieſenbau des Escurial (No. **131**, 6 u. 7), welcher Kloſter und Schloß vereinigt und in der hochragenden Kuppel der dem h. Laurentius geweihten Kirche den alles beherrſchenden Mittelpunkt empfängt.

---

5. Das Kunsthandwerk in der Nordischen Renaissance.

Frankreich und Deutſchland boten für die Entwickelung des Kunſthandwerkes in der Renaiſſance den wichtigſten, wenigſtens den bekannteſten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreiſen des Kunſthandwerkes, z. B. in der Goldſchmiedekunſt, von Burgund abhängig geweſen, ſo übten im folgenden Zeitalter italieniſche Künſtler und Kunſtwerke einen beſtimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen ſilbernen Leuchtern

„d'ouvraige à l'antique" geſprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalieniſcher Kandelaber denken müſſen. Doch gelang es in kurzer Zeit (ſeit Heinrich II.), einen Stil zu ſchaffen, welcher den Anſpruch erheben darf, den nationalen Geſchmack und Formenſinn glänzend auszudrücken. Uebrigens darf nicht vergeſſen werden, daß Frankreich fortdauernd flandriſche und deutſche Kunſtkräfte in ſeine Dienſte zog. Die Goldſchmiedekunſt, das vornehmſte aller Kunſthandwerke, hätte einen noch größeren Aufſchwung genommen, wenn nicht die Finanznöthen des Reiches wiederholt zu Verboten des unbeſchränkten Gebrauchs der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellini's am Hofe König Franz' I. übte keinen ſo großen Einfluß auf die franzöſiſche Goldſchmiedekunſt, wie man erwarten ſollte. Cellini wurde vorwiegend als Bildhauer beſchäftigt, und für den beliebteſten Schmuck, die Hutſchilder, die Agraffen, waren vielfach heimiſche Traditionen maßgebend. Vollends franzöſiſchen Urſprunges ſind die Namenszüge, Deviſen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email ſpielt in der franzöſiſchen Goldſchmiedekunſt eine ebenſo wichtige Rolle wie in Italien, ebenſo kamen geſchnittene Steine (Matteo del Naſſaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werthe für die Goldſchmiedekunſt war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Sculptur und weiter der Umſtand, daß derſelben Vorlagen von ſo hervorragenden Zeichnern wie *Jacques Androuet Ducerceau*, dem wir auch ein wichtiges Kupferwerk über franzöſiſche Renaiſſancebauten verdanken (Probe eines von ihm gezeichneten Ornamentes No. **173**, 9), *Etienne Delaulne* (ungefähr 1518 bis nach 1582) und *Pierre Woeiriot* in Lyon, zu Gebote ſtanden. In der ſpäteren Zeit thaten *Jan Collaert's* Stiche (No. **173**, 8) die gleichen Dienſte. Die Goldſchmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaiſſancecharakter, als die Leidenſchaft für Diamanten, Perlen und Edelſteine aller Art aufkam. Die Formen wurden ſchwerer; die feinſten Künſte des Goldſchmiedes, das Treiben, Ciſeliren, Emailliren, traten in den Hintergrund, da der materielle Werth des Schmuckes den Ausſchlag für ſeine Schätzung gab. Die reiche plaſtiſche Decoration, welche die Goldſchmiedearbeiten aus der Zeit Heinrich's II. auszeichnet, findet ſich auch in den aus Zinn gegoſſenen Krügen und Schalen eines ſonſt unbekannten aber jedenfalls künſtleriſch hochſtehenden Modellirers, des *François Briot*, vor. Arabesken, Medaillons, Mascarons (Fratzenköpfe) umgeben die Gefäße; Cartouchen, Trophäen heben ſich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieſer Decorationsweiſe muß in italieniſchen Muſtern (Polidoro da Caravaggio) geſucht werden, die Behandlung aber weiſt auf einen ſelbſtändigen Formenſinn hin. Die Kraft der nationalen Phantaſie macht ſich in den franzöſiſchen Faiencen der

Renaiſſanceperiode noch mehr geltend. *Bernard Paliſſy* (ungefähr 1510—1579) ſteht an der Spitze der franzöſiſchen Kunſttöpfer. Urſprünglich Glasmaler, unternahm Paliſſy, von einem unermüdlichen Forſchergeiſt getrieben, die mannigfachſten Verſuche, um das Geheimniß der weißen Zinnglaſur zu ergründen. Spielen dieſe Experimente in der Lebensgeſchichte des intereſſanten, ſpäter aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, ſo beſitzen ſeine künſtleriſchen Projekte (Grotten aus Thon) und ſeine häufig nachgeahmten Werke für den Wechſel des ornamentalen Sinnes die ſtärkſte Zeugnißkraft. An die Stelle der maleriſchen Decoration tritt das plaſtiſche Relief (No. **169**, 5—7. No. **172**, 8 u. 9), welches ſtreng naturaliſtiſch behandelt wird. Fiſche, Muſcheln, Schlangen, Fröſche, Inſekten, nach der Natur in Gyps abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Paliſſy mit Vorliebe zur Decoration der großen Prachtſchüſſeln. Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortſchreitende Töne, die Glaſur einen eigenthümlich ſchimmernden Glanz. Dieſe Arbeiten ſind unter dem Namen „pièces rustiques“ bekannt und geſchätzt und beſitzen in der keramiſchen Kunſt kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Mouſtier befanden ſich berühmte Kunſttöpfereien. Aber alle von Fachkünſtlern geſchaffenen Werke haben in den letzten Jahrzehnten nicht ſo großes Aufſehen erregt und eine ſo unbegrenzte Werthſchätzung erfahren, wie die Produkte eines Liebhaberateliers. Etwa ſeit dem Jahre 1856 tauchten in raſcher Folge 70—80 Thongefäße auf, die als Henry-deux-faience oder Faience von Oiron den Kunſtmarkt in die heftigſte Aufregung verſetzten. Die Seltenheit dieſer Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers — Schalen, Flaſchen, Leuchter, Salzfäſſer u. ſ. w.) ſteigerte ihren Marktwerth, das lange Zeit ungelöſte Geheimniß ihres Urſprunges und ihrer Herſtellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Wir wiſſen jetzt, daß die Henry-II.-Faience in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Schloſſe Oiron bei Thouars hergeſtellt wurde, als ſich dasſelbe in dem Beſitze einer angeſehenen Dame, Helene de Hengeſt de Genlis, befand. Zu ihrem Haushalte gehörte (1529) ein François Charpentier, als Töpfer bezeichnet. Ihm mag die techniſche Ausführung der Gefäße übertragen worden ſein. Sie ſind aus weizengelber Thonerde gearbeitet, mit bräunlichen Arabesken decorirt, matt glaſirt, einzelne Theile, wie Hermen, Mascarons, rund modellirt und angeſetzt (No. **169**, 12; No. **171**, 9). In Bezug auf ihre Herſtellung wird vermuthet, daß die Flächenornamente mit Stempeln, ſog. Fileten, halbmondförmigen Eiſen in flache Thonſcheiben eingedrückt und dieſe dann, wie es die Hohlform erforderte, in Stücke geſchnitten wurden. Die Henry-II.-Faiencen ſind Dilettantenarbeit und nur ſoweit kunſtgeſchichtlich bedeutſam,

als ſie das Intereſſe weiter Kreiſe an kunſtgewerblichen Arbeiten und dem guten Geſchmack, welcher in denſelben herrſchte, darthun. Dem Kunſtſinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. *Jean Grolier* (1459—1565), der Schatzmeiſter König Franz I., hatte während ſeines Aufenthaltes in Italien ſich mit der Renaiſſancekunſt innig befreundet, namentlich auch für ſchöne Büchereinbände, wie ſie in Italien beliebt waren, ſich begeiſtert. (Die Bibliothek des Thomas Maioli zeichnete ſich durch ſchön gebundene Bücher aus.) Jean Grolier brachte die Leidenſchaft für ſchön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch bedacht, daß die Herſtellung derſelben durch den Drucker dem prächtigen äußeren Schmucke entſprach. Unter ſeiner Leitung wurden jene Einbände geſchaffen, die noch heutzutage eine Muſtergeltung beſitzen. Außer einfarbigen Arabesken verwendete er häufig Ledermoſaik: aus dem Maroquingrunde ſchnitt man die Zeichnung, Arabesken, verſchlungene Bänder, heraus, legte bunte Lederſtreifen ein und glättete das Muſter mit erhitzten Eiſen, hob die Wirkung noch durch Vergoldung. Die Ornamente ſind meiſtens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten, am Fuße des Deckels ſteht der Name des Beſitzers: Jo. Grolerii et amicorum (No. **167**, 1). In ähnlicher Weiſe ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenoſſe Grolier's, Louis de Sainte-Maure, ſeine Bücher binden (No. **167**, 2). Auch die von dem berühmten Buchdrucker *Geoffroy Tory* herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schloſſe Anet zeichneten ſich durch ſchöne Einbände aus. Von der weiten Verbreitung des Grolierſtiles legt ein Bucheinband in der Wiener Hofbibliothek Zeugniß ab (No. **168**, 1). Wie am Ende des Jahrhunderts die Zeichnung ſchwer und ſchwunglos wird, lehrt der Vergleich des Grolier'ſchen Einbandes mit dem Buchdeckel No. **167**, 3.

Nicht auf einzelne Liebhaber, ſondern auf eine in Frankreich längſt heimiſche und fachmäßig betriebene Kunſtweiſe geht die Decoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptſitz der Emailkunſt, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das ſog. Maleremail (emaux peints) ausgebildet. Nachdem die Umriſſe der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und die letztere mit einer dünnen Schmelzſchicht überzogen worden, füllte man auch die Umriſſe mit ſchwarzer Emailfarbe. Ein erſter Brand fixirte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden ſodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleiſchfarbe bediente man ſich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgeſetzt. Eine Abart iſt die Griſaille, in welcher auf ſchwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbſchatten dünn aufgetragen oder durch Aus-

ſparung oder Schraffirung gewonnen wurde. Eine ſtattliche Reihe von Emailmalern entſtand in Limoges, in welcher Stadt ſich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunſt vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Lionard und Jehan Penicaud, die Leonard und Martin Limoſin, die Pierre und Martial Reymond, die Courteys u. ſ. w. entwickelten eine ſtaunenswerthe Fruchtbarkeit und waren im Stande, Porträts, figurenreiche religiöſe und hiſtoriſche Compoſitionen, vollſtändige Triptycha etc. in Email herzuſtellen. Auch Gefäße, Kannen, Schüſſeln, Schalen u. ſ. w. wurden mit Emailmalerei geſchmückt (No. **170**, 9), und inſofern greifen die Limouſiner Emailmaler auch in das Kunſthandwerk über.

Während in Italien die Intarſia, welche ſich urſprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzſculptur in der Renaiſſance um die Herrſchaft ſtreitet, dankt die Kunſtſchreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plaſtik ihre größten Erfolge. Von der gothiſchen Zeit her beſaß Frankreich in der Holzſculptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußholz in Gebrauch kam, ihre vollendete techniſche Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die franzöſiſchen Renaiſſancemeubel, ähnlich wie die italieniſchen, eine Vorliebe für ſtrengere architektoniſche Formen, beleben die Füllungen mit flachem Relief (No. **175**, 4). Unter Heinrich II. ſiegt die plaſtiſche Decoration. Die flachen Pilaſter verwandeln ſich in Hermen; Figuren im Stile Goujon's, an den geſtreckten Verhältniſſen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwiſchen den Feldern vor, Masken, ſpäter auch Cartouchen finden häufige Verwendung, die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigſten Relief die Formen ausgearbeitet (Beiſpiele No. **177**, 4 u. 5; No. **178**, 3). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz auf und mit ihm die Incruſtation und die farbige Decoration; nebenbei nur erhält ſich, die Derbheit der Formen noch ſteigernd, dabei trocken in der Zeichnung, ſchwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plaſtiſche Stil der Meubel.

Zur Weltherrſchaft gelangt das franzöſiſche Kunſthandwerk erſt unter der Regierung Ludwig XIV. In der eigentlichen Renaiſſanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutſche Kunſthandwerk die erſte Stelle ein, ſowohl in Bezug auf die Mannigfaltigkeit ſeiner Wirkſamkeit, ſo daß kein Arbeitskreis unvertreten bleibt, wie in Bezug auf die Größe ſeiner Kundſchaft. Sind doch z. B. Zeichnungen für franzöſiſche Prachtrüſtungen in Deutſchland von der Hand des Hans Mülich in München u. a. entworfen worden. Die techniſche Tüchtigkeit war ein Erbſtück aus der gothiſchen Periode, in welcher das Kunſthandwerk

bereits der großen Kunſt den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beſte geliefert hatte. Die Fortdauer ſeiner Blüthe dankt es dem Umſtande, daß ſelbſt die beſten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verſchmähten, dem Kunſthandwerke ihre fruchtbare Phantaſie zur Verfügung zu ſtellen. So groß der Reichthum an ausgeführten Werken auch ſein mag, ſo wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künſtlerhand herrühren und durch den Kupferſtich in den Kreiſen der Kunſthandwerker verbreitet wurden. An der Spitze der Maler, welche das Kunſthandwerk befruchten, ſteht kein geringerer als der jüngere *Hans Holbein*. Namentlich während ſeines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräthe und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufſätze, Uhren u. ſ. w. zu entwerfen. Als Probe mag die Zeichnung einer Dolchſcheide (No. **168**, 4) mit Venus und Amor, Pyramus und Thisbe und dem Parisurtheil dienen. Einen nicht geringeren Eifer, beſonders im Intereſſe der Goldſchmiedekunſt, entwickelten die Kleinmeiſter und Ornamentſtecher, wie *Aldegrever* (No. **175**, 10), *H. S. Beham* (No. **177**, 8), welchen *Gilich Kilian Proger* in Nürnberg (No. **168**, 7), *Peter Flötner* in ſeinem Modellbuche von 1549 (No. **173**, 6 u. 7; **174**, 4), der vielſeitige *Auguſtin Hirſchvogel* (No. **170**, 7), *Virgil Solis* (No. **170**, 4 u. 5; **171**, 1 u. 2), *Hieronymus Bang* in Nürnberg (No. **170**, 6) *Paul Vlindt* (No. **170**, 2), *Georg Wächter* (No. **170**, 3), *Joh. Sibmacher* (No. **170**, 1; **174**, 2) u. a. folgten. Möglich, daß einzelne dieſer Blätter nach ausgeführten Werken geſtochen wurden, wie z. B. der Becher des Virgil Solis — waren doch einzelne Stecher auch als Goldſchmiede thätig, wie Bang und Vlindt. Der Mehrzahl nach ſind ſie aber wirkliche Vorlagen, beſtimmt von den Goldſchmieden und Metallarbeitern verwerthet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht ſich der eigenthümliche deutſche Formenſinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeiſter die italieniſchen Einflüſſe vorwiegen, herrſchen in den ſpäteren Blättern die Cartouchen, Masken, das breite Bandornament vor. Der mit der Punze (Eiſenſtift mit ſtumpfer Spitze, welcher mit einem Hammer in die Platte hineingetrieben wird) hergeſtellte Stich eines Bechers von dem unbekannten Meiſter J. S. (No. **168**, 5) gibt uns ein deutliches Bild dieſes Stiles. Zuweilen erſcheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, das Ornament hebt ſich ſcharf von dem Kern ab (No. **169**, 4). An demſelben, nur in Holzſchnitt erhaltenen Doppelbecher bemerkt man auch die Vorliebe für geſchweifte Linien, für ſcharfe Trennung der Glieder und Häufung derſelben. An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und ſchmächtig erſcheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichſam losgelöſte Blätter, angeſetzt, die ſich volutenförmig

krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Ein Beiſpiel dafür bietet No. **171**, 3. Ueberhaupt macht ſich darin die gothiſche Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonſtranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporſteigen, mit jenem durch zierliche Querſtäbe verbunden, welche die Stelle der Strebebogen einnehmen.

Die Kupferſtichvorlagen bezogen ſich zumeiſt auf die Goldſchmiedekunſt, welche in der That auch im Kreiſe des deutſchen Kunſthandwerkes obenan ſteht. Als ihr berühmteſter Vertreter tritt uns *Wenzel Jamnitzer* oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz ſeiner Wirkſamkeit in Nürnberg fand, wo er 1588 ſtarb. Das Lob, welches ihm ſein Zeitgenoſſe, der alte Biograph Nürnberger Künſtler, Johann Neudörffer ertheilt: „Was er von Thierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von ſelber goß, um die ſilbernen Gefäße damit zu zieren, das iſt vorhin nicht erhöret worden", empfängt ſeine Beſtätigung durch den Merkelſchen Tafelaufſatz, gegenwärtig im Beſitze Rothſchild's (No. **172**, 2). Der Fuß desſelben iſt mit Thieren und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur entſteigt demſelben und trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem ſich eine Blumenvaſe erhebt. Ein anderes Hauptwerk ſeiner Hand iſt ein ähnlich verzierter Schmuckkaſten im Grünen Gewölbe in Dresden (No. **178**, 4). Sein Ruhm brachte es mit ſich, daß faſt alle hervorragenden Goldſchmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf ſeinen Namen geſchrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Thätigkeit, die ſich nicht bloß in ſeinen ausgeführten Werken, ſondern auch in ſeinen zahlreichen (geſtochenen) Entwürfen bekundet. Die letzteren verrathen eine große Aehnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceau's, was ſich aus der gemeinſamen (italieniſchen) Quelle, aus welcher beide Meiſter ſchöpften, erklärt. In der Form geht auch die Kanne (No. **172**, 3) auf italieniſche Muſter zurück, ſchwerfälliger dagegen erſcheint der Becher (No. **172**, 4) entworfen. Das Motiv der glatten ausgebauchten Silberſpiegel kommt auch auf dem Doppelbecher (No. **172**, 5) vor, während die aus Nürnberg ſtammende Kanne (No. **170**, 8) ſich durch die ſchönen Verhältniſſe und den zierlichen Henkel auszeichnet. Die beiden Deckelkrüge (No. **169**, 1 u. 2) ſind eigentlich nur in ein anderes Material übertragene Thongefäße.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutſche Goldſchmiede gerühmt. So Melchior Bayr, Jonas Silber, Chriſtof Jamnitzer, Hans Kellner in Nürnberg, von welchem die reichen Silberbeſchläge des Tucherſchen Geſchlechtsbuches (No. **174**, 7—9) herrühren; Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellerthaler in Dresden, Anton Eiſenhoidt in Weſtfalen u. a. Auch in Augsburg erfreute ſich die Kunſt

der Gold- und Silberſchmiede bis tief in das 17. Jahrhundert einer großen Blüthe. Aus Augsburg ſtammt z. B. der berühmte Pommerſche Kunſtſchrank in der Berliner Kunſtkammer, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberſchmiede (David Altenſteter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunſtſchreinern ſchufen. Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Unterſatzes verrathen einen richtigeren Formenſinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnaß darſtellend) angebracht ſind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffer's Nachrichten von Nürnberger Künſtlern und Werkleuten (1547) und in Gulden's Fortſetzung dieſer Nachrichten zu werfen, um ſich von der Fülle tüchtiger Kunſtkräfte, welche ſich der Bearbeitung unedler Metalle widmeten, zu überzeugen. Kändelgießer, Eiſenſchneider, Plattner, Schloſſer, Rothſchmiede, Büchſenſchmiede wetteiferten mit einander in dem Streben, durch Formenreichthum und mannigfachen erhabenen und vertieften Zierrath den Werth der Gefäße und Geräthe zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derſelben zu wecken. Da das Kunſthandwerk im kleinbürgerlichen Kreiſe eine ſo reiche Pflege fand und in ſeinen Aufgaben vielfach auf die Ausſchmückung der bürgerlichen Wohnſtube und der Prunkküche angewieſen wurde, ſo kann die künſtleriſche Bearbeitung auch unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreiſe Silber verlangten, begnügten ſich die unteren Stände mit Zinn und Meſſing. Aber auch bei dem Zinn- und Meſſinggeräthe wünſchten ſie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materiales dem Kunſthandwerker feſte Formſchranken auf, die nicht ungeſtraft überſchritten werden durften. An dem Zinnkruge (No. **172**, 10) ſehen wir die Humpenform wiedergegeben. Die Annäherung an die Formen der Thongefäße erſcheint durchaus gerechtfertigt. Jeder Verſuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, würde die Schwierigkeiten des Guſſes erhöhen, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingeätzt und eingegraben, als im Relief modellirt. Das Maſſive, Feſte in der Form herrſcht mit Recht im deutſchen Zinngeräthe vor. Ebenſo weiſt die Natur des Meſſings (No. **178**, 5) auf gedrehte Glieder und glänzende polirte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Meſſingguſſes, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter, Wannen u. ſ. w. ein ſtrenges Feſthalten an dieſer Regel und zeigen das gravirte Ornament nur maßvoll angewendet. Von der Tüchtigkeit der Schmiedekunſt legen die Proben von Eiſengittern (No. **174**, 6; **176**, 1 u. 2; **178**, 6) Zeugniß ab. Durch das Treiben des Eiſens wurden die kühnſten Spiralen, die feinſten Blumen und Arabesken

hergeſtellt. Zu nicht geringerem Ruhme brachten es die deutſchen Plattner, denen die Herſtellung der Rüſtungen oblag. Angeſehene Künſtler, wie Mülich, Brockberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angeſehenſten war *Deſiderius Kolman* in Augsburg) die Helme und Harniſche arbeiteten. Gravirungen, Aetzungen, Ciſelirungen lieferten die Ornamente, deren Reichthum und Mannigfaltigkeit jeder Beſchreibung ſpottet. Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eiſen oder den Stahl geſchlagen (tauſchirt), durch die vollendete Kunſt des Treibens der Rüſtung, beſonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen. Beiſpiele ſind in No. **173**, 1—3 und 5) gegeben.

In bürgerliche Kreiſe führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Meſſingarbeiten, die Produkte der deutſchen Kunſttöpfer ein. Zwar kommen auch Majolica- oder Faiencegeräthe vor. Mit der Einführung der Majolica auf deutſchem Boden wird gewöhnlich der Name eines Nürnberger Künſtlers in Verbindung gebracht. *Auguſtin Hirſchvogel* (1488—1560), wie Bernard Paliſſy urſprünglich Glasmaler und gleich dieſem von immer reger Erfindungsluſt getrieben, hatte nach Neudörffer's Nachrichten Venedig „in Compagnie mit einem Hafner" beſucht und von dort „viel Kunſt in Hafner's Werken" heimgebracht. Er machte „welſche Oefen, Krüge und Bilder auf antiquitetiſche Art, als wären ſie von Metall gegoſſen." Mit Hirſchvogel's Namen liebt man die ganze Gattung deutſcher Majoliken zu bezeichnen, obſchon er ſelbſtverſtändlich dieſe Kunſt nicht allein, ja, wie es ſcheint, ſogar nur kurze Zeit ausübte. Die ſog. Hirſchvogelkrüge ſind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plaſtiſchen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Daß die Majolicakunſt auch auf anderen Wegen in Deutſchland eindrang, lehrt der wahrſcheinlich aus Tirol ſtammende Teller (No. **171**, 6). Ueberwiegend wurde aber in Deutſchland Steingut oder Steinzeug fabricirt, harter Töpferton und Pfeifenerde zur Herſtellung der Geräthe und Gefäße benutzt. Bei dem maſſenhaften Verbrauche konnte natürlich an eine künſtleriſche Herſtellung, etwa mit freier Hand, der einzelnen Gefäße nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feinere Gliederung. Compacte Formen ſind allein zuläſſig. Iſt doch auch die mehrfarbige und insbeſondere die ausgedehnte plaſtiſche Decoration theilweiſe darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrſchen eines Farbentones auf größeren Flächen großen techniſchen Schwierigkeiten unterworfen war. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeſchnitten oder im Relief mittelſt Thonformen aufgepreßt. Die Mascarons ſpielten auch hier eine große Rolle (No. **169**, 11). Mittelalterlich

dagegen iſt das Friesornament eines rheiniſchen Kruges (No. **176**, 7). Ueberall, wo ſich Thonlager in der Erde fanden, erhob ſich eine regere Töpferinduſtrie. Der Umſtand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch Kölniſche Kaufleute beſorgt wurde, brachte die rheiniſchen Töpfereien in Aufſchwung. Die „Krukenbäcker“ laſſen ſich in ihrer reichen Thätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln, bis Höhr und Grenzhauſen bei Selters im Naſſauiſchen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung beſaßen die Töpfereien in Raeren (Niederl. Limburg). Im inneren Deutſchland waren die Fabrikate von Creuſſen bei Baireuth beſonders berühmt und beliebt. Die Verſchiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt bereits eine Mannigfaltigkeit der Lokalſtile. Das Siegburger Steingut (No. **169**, 8), aus eiſenfreiem Thon hergeſtellt, zeichnet ſich (wenigſtens in ſpäterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, geſtattete eine dünne durchſichtige Glaſur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Thones durch eine undurchſichtige Glaſur verdeckt. Den Krügen von Grenzhauſen (No. **169**, 9) iſt vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Nach den eigenthümlichen Formen der Ornamente das Steinzeug von Siegburg, Grenzhauſen u. ſ. w. zu gliedern, iſt großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrſcheinlich in Köln modellirten Formen, auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rückſicht auf den Markt, den Geſchmack der Beſteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten ſich in den einzelnen Töpfereien Specialitäten aus. Raeren z. B. gehören die ſog. Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halſe der Krüge ſo benannt, an; in Creuſſen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenſtänden des Reliefſchmuckes unter dem Namen Apoſtelkrüge (No. **169**, 10), Kurfürſtenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge u. ſ. w. gehen. Die Creuſſener Krüge ſind meiſtens in dunkelbrauner Maſſe hergeſtellt, die Reliefſiguren emaillirt, wobei blau und gelb, für Geſichter und Hände Fleiſchfarben vorherrſchen. Die Formen beſitzen hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheiniſchen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Urſprungsorte und den Gegenſtänden des plaſtiſchen Schmuckes, ſondern auch nach muthmaßlicher Beſtimmung und nach der Geſtalt unterſcheidet der Sammler die Steingutgefäße. Er ſpricht von Trauerkrügen (No. **171**, 8), grauen Krügen mit rautenförmigem, meiſt eingeſchnittenem weißen und ſchwarzen Schmucke und unterſcheidet Schnellen (verjüngte Cylinder), Baluſtern (in der Mitte ſtark ausgebauchte Krüge), von Schnabelkrügen, Wurſt- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Ge-

fäßes auf einem Ständer aufruht, Gurden, welche wie Pilgerflaſchen geformt ſind u. ſ. w.

Die Töpferhand bildete nicht allein Gefäße, ſondern erwies ſich auch der Architektur dienſtbar, indem ſie, wie ſchon im Mittelalter, Fliefse zur Bedeckung des Bodens und der Wände herſtellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf ſie förmliche Meubel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im ſüdlichen Deutſchland, namentlich aber in den Alpengegenden noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen ſtrengen architektoniſchen Aufbau. Auf dem Fußgeſtelle, das nicht ſelten die Geſtalt lebendiger Träger, annimmt, ruht zunächſt ein breiter Unterbau, über welchem ſich ein ſchmälerer Oberbau erhebt (No. **171**, 4). Geſimſe und Bekrönung, überhaupt architektoniſche Glieder fehlen ſelten. Die Kacheln ſind plaſtiſch decorirt, mit einer meiſtens grünen Glaſur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht ſpäter einer polychromen Ausſtattung, der plaſtiſche Schmuck tritt gegen den maleriſchen in den Füllungen wenigſtens zurück, während Pilaſter, Geſimſe und Bekrönung noch lange eine kräftige plaſtiſche Form empfangen. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts beſitzt noch das Augsburger Rathhaus, 1626 von Adam Vogt geformt, mit ſchwarzer Glaſur, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Oefen in Prachtexemplaren vorkommen. Der Tiroler Kachelofen (No. **182**, 5) weiſt in ſeiner Gliederung auf die Nähe Italiens hin.

Eine reiche Wirkſamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausſtattung der inneren Räume der Holzſculptur. Die Täfelung der Wände, die Thüren, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im Allgemeinen decken ſich die decorativen Formen der holzgeſchnitzten Meubel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbein's Todtentanzbildern erſehen wir, daſs bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaiſſanceformen an Stühlen, Bettſtellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erſcheinen die gothiſchen Decorationsmotive beſeitigt, nur in der techniſchen Arbeit bleibt die alte Uebung zu Recht beſtehen. Ein kräftiges Relief, ein ſtarker Wechſel von Licht und Schatten, die Scheidung der conſtructiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Sculptur in gothiſchen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet, dem letzteren treten Hermen vor, oder er empfängt die Geſtalt einer Karyatide. Die Füllungen werden von breiten Rahmen umſchloſſen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an deſſen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Cartouche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müſſen, wie die graphiſchen Vorbilder

Peter Flötner's beweiſen, frühzeitig in Aufnahme gekommen ſein; doch herrſchen ſie erſt am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, in welcher Zeit zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Geräthe ſich zeigt, der plaſtiſche Schmuck gegen den maleriſchen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder der Renaiſſancearchitektur in ſtrengerer, allerdings auch trockener Weiſe nachgebildet werden. Die mitgetheilten Proben bieten Beiſpiele aus der ſpäteren Zeit des 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Jene in No. **177**, 1. u. 2 zeigen eine kräftigere Gliederung verglichen mit No. **177**, 3 u. No. **178**, 1, in welchem letzteren Falle die Aufeinanderfolge des doriſchen und ioniſchen Stiles, die Nachahmung der italieniſchen Fenſterarchitektur in den Füllungen Aufmerkſamkeit verdient. Es wäre übrigens ein Irrthum, in dieſem Rückgange auf die italieniſche Renaiſſance die ausſchließliche Richtung des deutſchen Kunſthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben derſelben macht ſich beſonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutſchland eine andere geltend, welche die heimiſchen Traditionen kräftiger feſthält, den derben Formenſinn unverhüllt ausgeprägt zeigt und der eigentlichen Schnitzkunſt ihr volles Recht wahrt. Ueberhaupt darf bei aller Größe des italieniſchen Einfluſſes nicht überſehen werden, daß die heimiſche Phantaſie dadurch zwar theilweiſe umgebogen aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektiſch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in ſich auf, ſie wurde vielmehr vollſtändig von den neuen Anregungen und Formen überſtrömt. Dieſelben empfingen aber gar bald eine ſolche Umprägung, daß ſie der nationalen Weiſe entſprechen und von dieſer mit Recht als Eigenthum angeſehen werden. Keine mechaniſch wortgetreue Ueberſetzung, ſondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird verſucht und in den beſſeren Werken erreicht. Dieſes gilt ſowohl von der deutſchen wie von der franzöſiſchen Renaiſſance.

---

6. Die Flandriſche Malerſchule im 17. Jahrhundert.

Der Glaube an die berechtigte Vorherrſchaft Italiens im Reiche der Kunſt, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die ſelbſtändige Weiterbildung der flandriſchen Malerei gehemmt und die letztere in italieniſche Geleiſe gelockt hatte, wurde von einer längeren Reihe von Geſchlechtern getheilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künſtler über die Alpen, um in

Italien die volle Meiſterſchaft zu erwerben. Andere Muſter waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturaliſten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordiſche Künſtler in ihre Kreiſe. In der Auffaſſung und Richtung der Naturaliſten fanden die niederländiſchen Maler manche ihnen längſt bekannte Züge; in der Betonung des Colorits, in der Beſchränkung der Phantaſie auf die wirkungsvolle Zuſammenſtellung derb realer Geſtalten entdeckten ſie eine auch in der altheimiſchen Kunſt oft geübte Gewohnheit. Die leidenſchaftliche, grob ſinnliche Grundſtimmung, welche in den Gemälden der Naturaliſten waltet, war freilich in der vergangenen Kunſt nicht in gleicher Stärke hervorgetreten, ſie bedeutete aber nicht eine ſpecifiſch italieniſche Eigenthümlichkeit, ſondern entſprach nur einer jetzt in weiten Kreiſen verbreiteten Empfindungsweiſe. So kam es, daß die niederländiſchen Maler, auch wenn ſie in Italien ſtudirten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anſchauungen zu brechen brauchten, vielmehr denſelben ſich wieder näherten, auf ſie zurückkamen. Das glänzendſte Beiſpiel einer Neubelebung der heimiſchen Kunſtweiſe ungeachtet eifriger italieniſcher Studien, ja theilweiſe durch dieſelben bewirkt, bietet die Thätigkeit des berühmteſten Meiſters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: *Peter Paul Rubens.*

Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen proteſtantiſch Geſinnten, von den ſpaniſchen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und ſich 1568 in Köln niedergelaſſen. Ein unerlaubtes Verhältniß, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachſen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürſtenfamilie zu. Er wurde in der naſſauiſchen Feſtung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte ſeiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen internirt. Hier gebar ihm dieſelbe, nach allen Nachrichten eine vortreffliche, energiſche Frau, am 29. Juni 1577 einen Sohn, unſeren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieſer Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln und Antwerpen als Geburtsſtätten des Meiſters geprieſen, doch ſind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr iſt nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, ſpäter mit den ſpaniſchen Behörden Frieden machte, zur katholiſchen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war in Köln verſtorben) nach Antwerpen zurückkehrte. Rubens genoß eine ſorgfältigere Erziehung, als ſie ſonſt Malern im Norden zu Theil wurde, und trat zuerſt in die Werkſtätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geſchätzten Landſchaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden der tüchtige Adam van Noort und Otto Vänius oder van Veen (1558—1629) ein mehr gelehrt gebildeter als künſtleriſch begabter Mann genannt.

Von größter Wichtigkeit für die Entwickelung Rubens' war die Reiſe, welche er 1600 nach Italien unternahm. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten, in den Dienſten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Gattung vornehmer Kunſtgönner typiſchen Fürſten. Politiſche Unbedeutenheit ſuchte er durch Vielgeſchäftigkeit und Aufbauſchen äſthetiſcher Intereſſen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder, mit demſelben Eifer treibt er Muſik wie Alchemie und Aſtrologie. Aus Spanien verlangte er zu gleicher Zeit Abbildungen wunderthätiger Madonnen und Porträte ſchöner Frauen. In ſeiner Reſidenz ſammelt er alle erdenklichen Kunſtſchätze und kann es doch in ihr, von einer unerſättlichen Reiſeluſt getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienſte dieſes ſeltſam von der Natur ausgeſtatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geſchenke überbringen zu helfen, eine längere Reiſe nach Spanien. In Italien hielt er ſich außer in Mantua vorwiegend in Rom auf. Auch in Genua, von der prächtigen Palaſtarchitektur angezogen, verweilte er viele Monate. „Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekoſtet", ſchrieb Rubens' nachmals einem Freunde. Und in der That füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine ſtattliche Reihe von Lebensjahren aus — erſt 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, ſondern übte auch auf ſeine künſtleriſche Natur einen großen Einfluß. Wenige Künſtler haben in Italien ſo viel gelernt wie Rubens. Er kannte und ſchätzte die älteren Meiſter, deren Werke er eifrig kopirte oder doch ſkizzirte. Er ſcheute ſich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in ſeiner „Taufe Chriſti" Geſtalten aus Michelangelo's Schlachtcarton, Raffael's Cartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römiſchen Geſchichte (Decius Mus) an, auf Mantegna geht ſein „Chriſtus auf dem Stroh" (Antwerpen) zurück, wie ſeine Amazonenſchlacht, das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und ſein Venusfeſt auf Tizian, der h. Hieronymus (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romano's, deſſen Werke er in Mantua vor Augen ſah, macht ſich in Rubens' Gemälden geltend. Er bewahrt aber trotzdem ſeine volle Selbſtändigkeit. Es iſt vorwiegend der große Stil, der dramatiſche Ton, der pathetiſche Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italieniſchen Renaiſſance, die für ihn ein abgeſchloſſenes Gebiet iſt, abgelauſcht hat. Wie weit ſich Rubens ſchon von der humaniſtiſchen Grundlage der italieniſchen Renaiſſance entfernt hat, zeigt ſeine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentiſten, fühlt ſich nicht als ihr Erbe. Als eine in ſich fertige, hiſtoriſche Erſcheinung betrachtet er ſie; ſein antiquariſches Intereſſe regt ſie vorwiegend

an. Er dankt Ovid mannigfache ſtoffliche Anregungen, als Künſtler ſieht er in der antiken Welt eine Art von Vorwelt, in welcher die elementaren Leidenſchaften und Stimmungen, das ungetrübte, gewaltige Naturleben walten. Hier denkt er ſich den rechten Schauplatz für ſeine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen, hier kann er den Naturalismus zu den kräftigſten und üppigſten Formen ſteigern und demſelben Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturaliſtiſche Manier nie erreichen konnte. Die antiken Mythen erſcheinen ihm mit allegoriſchen Vorſtellungen von gleichem Werthe. Aus der mythologiſchen Welt feſſelt ihn der derbe Kreis der Faune, die dämoniſchen Naturkräfte, wie Boreas u. a., am meiſten. Das Reich der Grazien bleibt ihm verſchloſſen.

Als Rubens Italien verließ, hatte er ſeine volle Reife und Meiſterſchaft bereits erreicht. Nur kurze Zeit hielt er ſich in Brüſſel auf, bald nach ſeiner Vermählung mit Iſabella Brandt (1609) nahm er ſeinen ſtändigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er ſich 1611 ein prächtiges Haus, allmählich zu einem Muſeum erweitert, erbaute. Die Gunſt des Statthalterpaares Iſabella und Albrecht von Oeſterreich blieb ihm, ſo lange ſie lebten, unverkürzt. In ihrem Auftrage malte er 1609 das erſte Meiſterwerk, vielleicht die vollendetſte Schöpfung, die wir von ihm beſitzen, den Ildefonſoaltar, jetzt in Wien. Das Mittelbild (No. **230**, 3) ſchildert (nach einer Legende) die Uebergabe eines Meßgewandes durch die Madonna an den Vertheidiger der unbefleckten Empfängniß, den h. Ildefons. Die inneren Flügel des als Triptychon behandelten Altares bringen die Porträte der Stifter, des erzherzoglichen Paars, die äußeren Flügel die ſog. „Raſt auf der Flucht nach Aegypten“ vor die Augen. Ununterbrochen folgt nun im nächſten Jahrzehnt die Reihe ausgedehnter Werke, welche gegen die ſpäter ausgeführten auch dadurch ſich auszeichnen, daß der eigenhändige Antheil des Meiſters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Errichtung des Kreuzes (jetzt im Antwerpener Dome), im folgenden Jahre beſtellte die Armbruſtgilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (No. **231**, 1), auf den Flügeln die Heimſuchung und Darſtellung im Tempel ſchildert. Muß man auch zugeben, daß ſich Rubens in der wunderbar geſchloſſenen Compoſition an italieniſche Vorbilder gehalten hat, ſo bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Antheils, den alle Perſonen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verſchiedenen Charakteren reich abgeſtufte Ton der Empfindung, der ernſt gemeſſene Ausdruck ſein künſtleriſches Eigenthum. Aus früheren Jahren ſtammt auch der für ſeinen Freund, den Bürgermeiſter Rockox, gemalte Flügelaltar (Antwerpener Muſeum): der

ungläubige Thomas mit den Porträten des Stifters und der Frau desſelben auf den Flügeln. In dieſem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere pſychologiſche Schilderung die Linien und Farben ebenſo zu Gebote ſtanden, wie für leidenſchaftlich bewegte, pathetiſche Scenen. Beinahe gleichzeitig, in den Jahren 1620—1622, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen maleriſchen Schmuck für die neugebaute Jeſuitenkirche in Antwerpen, der leider großentheils bei einer Feuersbrunſt zu Grunde ging. Ein Reſt dieſes Bilderſchmuckes ſind die beiden Gemälde im Wiener Belvedere, welche Wunderthaten der Heiligen Ignatius und Xaver darſtellen und durch die Kunſt, mit welcher Rubens abſtracte Vorgänge ſinnlich verſtändlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerkſamkeit feſſeln. Den anderen großen Auftrag ertheilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaſte in Paris ihr und ihres verſtorbenen Gemahls, Heinrich's IV., Leben in einundzwanzig Bildern verherrlicht ſehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erſcheint ſo eng mit den damals herrſchenden poetiſchen Anſchauungen verwebt, huldigt ſo unbedingt der eigenthümlichen äſthetiſchen Geſchmacksrichtung jener Zeit wie die ſog. Galerie im Palaſte Luxembourg. Antike Götter und allegoriſche Geſtalten gehen unmerkbar in einander über und ſtehen alle zuſammen wieder auf demſelben Boden wie die hiſtoriſchen Figuren. Die Herrſchaft naturaliſtiſcher Formen, in allen dieſen Kreiſen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegenſätze und das verſchiedenartige Weſen der einzelnen Gruppen und Geſtalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anſchluß an eine raſch wieder verſchwundene Gedankenrichtung das Verſtändniß ſpäteren Geſchlechtern erſchwert, und auch der Genuß der Bilder iſt durch die ſtarke Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausſchließlich künſtleriſchem Schaffen. Im Jahre 1626 ſtarb ſeine Frau, in den folgenden ſieben Jahren wurde er durch politiſche Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) führten, in einen neuen Intereſſenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der engliſche König, Buckingham, König Philipp u. ſ. w., waren durch ihre äſthetiſchen Paſſionen berühmten Künſtlern beſonders leicht zugänglich, Rubens aber durch ſeine Bildung und ſeinen weltmänniſchen Sinn nicht ungeeignet, die Wünſche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatiſchen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwiſt mit den Repräſentanten der belgiſchen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten, als die Erzherzogin Iſabella, und dann der Tod dieſer ſeiner vornehmſten Gönnerin ein Ende.

Auch hatte für ihn ſein Haus durch den Einzug ſeiner zweiten jugendlich blühenden Frau Helene Fourment (1630) neuen Schmuck und erhöhte Reize empfangen. Von ſeinem ehelichen Glück legt das Familienbild in der Blenheimgalerie (No. **230**, 1) Zeugniß ab. Wie ſehr auch ſein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau ſich erfreute, beweiſen nicht nur die zahlreichen Porträte, die er mit ſichtlicher Liebe ausführte, ſondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in ſeinen großen religiöſen und mythologiſchen Bildern. Bis an ſein Lebensende bewährte ſich Rubens, von zahlreichen Schülern unterſtützt, als ein überaus fruchtbarer, in ſeiner Thätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beſchränkter Meiſter. Er ſtarb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der Gemälde, welche aus Rubens' Werkſtätte ſtammen, iſt eine erſtaunlich große. Natürlich darf man die techniſchen Eigenſchaften des Künſtlers nicht einfach nach denſelben beurtheilen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens eingeſtändlich ſeine Werke erſt am Orte ihrer Aufſtellung zu vollenden liebte, die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beſchauers beſtimmte. Die rieſigen Altäre z. B. ſind nach anderen Grundſätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger neben einander geſetzt, als in ſeinen Porträten und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt ſein Colorit immer, feine Laſuren verbinden die Lokaltöne, dünne, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag, die mit den einfachſten Mitteln erzielte ſichere Wirkung beweiſt die vollkommene Herrſchaft des Meiſters über die techniſche Seite ſeiner Kunſt. Dadurch wurde ſeine ſonſt unfaßbare Fruchtbarkeit bedingt und ſeiner die ganze darſtellbare Welt umſpannenden Phantaſie die volle Freiheit der Bewegung geſchenkt. Seiner perſönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Cultus in der katholiſchen Kirche genommen hatten, muß es zugeſchrieben werden, daß pomphafte Darſtellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Actionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung am häufigſten ſeiner Phantaſie ſich darboten. Der Freude an der Wiedergabe eines leidenſchaftlich bewegten Naturlebens danken auch ſeine Löwenjagden (No. **231**, 2) und Thierkämpfe das Daſein. Selbſt wo Thiere nur als Staffage auftreten, wie z. B. in der allegoriſchen Darſtellung der vier Welttheile (No. **230**, 4) der Tiger im Kampfe mit dem Krokodile, bekunden ſie die Wahrheit des Ausſpruches, welchen Rubens that: in der Darſtellung von Thieractionen ſei er ſogar dem berühmteſten Thiermaler ſeiner Zeit, *Franz Snyders* in Antwerpen (1579—1657), überlegen. Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologiſch-allegoriſchen Darſtellungen häufig die

italieniſche Schule verrathen, in welcher Rubens zur Selbſterkenntniß gelangte, wenn er in Bezug auf Darſtellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunſtfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieſelben Anſchauungen hegte, wie die italieniſchen Naturaliſten, ſo kommt die unverſehrte vlämiſche Natur in ſeinen Landſchaften und Genrebildern zum Vorſchein. Unter den letzteren ſtreift der „Liebesgarten“ in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die ſpäter ſo beliebte Gattung der galanten Feſte an, während die „Kirmeß“, im Louvre, die ungezügelte Lebensluſt der unteren Volksklaſſen in derber Wahrheit vorführt. Unter den männlichen Bildniſſen nehmen aus früherer Zeit die ſogenannten vier Philoſophen in der florentiner Pittigalerie den erſten Rang ein. Auch ſich ſelbſt und ſeine beiden Söhne hat Rubens gemalt; dieſe Bilder haben eine öftere Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträten iſt außer den Bildniſſen ſeiner beiden Frauen das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden (No. **230**, 2), unter der falſchen Bezeichnung „chapeau de paille“ bekannt, am berühmteſten.

Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen in ſtarkes Dunkel zurück. Von den Kunſtgenoſſen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten ſich vornehmlich nur *Caspar de Crayer* (1582—1669) und *Jacob Jordaens* (1593—1678) eine größere Selbſtändigkeit. Wenn der letztere öfter an Rubens gemahnt, ſo wird dieſes durch den Umſtand erklärt, daß beide in der Werkſtätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterſchätzt, wenn man nur ſeine Bohnenfeſte und grottesken Familienconcerte erwähnt. Sowohl in Bildniſſen (Mädchen mit dem Papagei u. a. in engliſchen Privatſammlungen), wie in ſeinen mythologiſchen Darſtellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegoriſchen Schilderungen (Haus im Buſch bei Haag) ſtellt er ſich Rubens ebenbürtig zur Seite, welcher ihn nur durch ſeine viel umfaſſendere Phantaſie überragt. Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich ſein beſter Schüler war *Antonius van Dyck*. Von wohlhabenden Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerſt den Unterricht van Balen's, trat dann in die Werkſtätte von Rubens ein. Italien bereiſte er in den Jahren 1623—1626, wo ihn namentlich Venedig, Genua, Rom längere Zeit feſſelten. Im Jahre 1632 überſiedelte er nach London als Hofmaler des Königs, heirathete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf dieſe Art mit vornehmen Kreiſen in Verbindung, ſtieg aber auch durch eigenes Verdienſt zu glänzenden Verhältniſſen empor. Er ſtarb frühzeitig 1641. Der Hauptruhm des Künſtlers knüpft ſich an ſeine zahlreichen Bildniſſe. Seine Phantaſie und ſein Formenſinn bewegte ſich in zu engen Grenzen, um in großen Compoſitionen mit Rubens wetteifern zu können. Elegiſche

Stimmungen (Beweinung Chriſti) verſteht er am beſten zu verkörpern, ruhigen Andachtsbildern (Madonna mit dem ſeligen Herrmann im Wiener Belvedere, Vermählung der h. Katharina) die feſſelndſte Wirkung abzugewinnen. Seine großen Erfolge als Porträtmaler — man zählt über 200 Bildniſſe von ſeiner Hand, die Mehrzahl in engliſchen Privatſammlungen — dankt van Dyck ſeinem feinen Verſtändniß vornehmen Weſens, ſeiner glücklichen, durch perſönliche Neigungen verſtärkten Gabe, ſowohl das ariſtokratiſch Selbſtbewußte wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten Gewinnende zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Das Porträt in Caſſel (No. **231**, 4) ſtammt aus ſeiner früheren Zeit, als van Dyck noch die Formen, z. B. in der Zeichnung der Hände, ſtärker individualiſirte und in der Färbung kräftigere Töne liebte. Das Porträt König Karl's I. (No. **231**, 5) führt uns in die engliſche Periode des Künſtlers, in welcher er ſeinen Pinſel vorwiegend der Verherrlichung der königlichen Familie und des Hofes widmete. Unter den Frauenbildniſſen wird jenes der Marie Louiſe de Taſſis in der Liechtenſteingalerie in Wien beſonders gerühmt. Mit den gemalten Porträts ſtehen die von van Dyck radirten (11—18 an der Zahl) in Bezug auf Lebenswahrheit und ſchöne Haltung auf gleicher Stufe.

Die anderen Schüler und Gehilfen Rubens': *Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeek* u. a. beſitzen geringe Bedeutung. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß ſich um Rubens eine Reihe von Kupferſtechern (Soutmann, Lucas Vorſtermann, Schelte a Bolswert, Paul Pontius u. a.) ſammelte, welche den maleriſchen Stil im Kupferſtiche zu hoher Vollendung brachte und die niederländiſche Stecherſchule zur erſten in Europa erhob.

Bereits Rubens' Thätigkeit zeigte das nationale Element in der Kunſtanſchauung nicht vollſtändig verdrängt, vielmehr neben dem in kirchlichen und hiſtoriſch-mythologiſchen Darſtellungen vorherrſchenden großen Stile zu Recht beſtehend. Die Tradition, welche der ungeſchminkten Naturwahrheit in der Schilderung das Wort ſprach, aus dem Volksleben die Gegenſtände der Darſtellung mit Vorliebe herausholte, das Charakteriſtiſche, wie es ſelbſt in dem kleinen privaten Treiben der einzelnen Volksklaſſen ſich ausſpricht, ſtark betonte, war niemals gänzlich abgebrochen worden. Nicht nur Bilder, ſondern namentlich auch Kupferſtiche erhielten das Intereſſe an Volksſcenen und an typiſchen Figuren aus dem Volksleben aufrecht. Was jetzt neu dazu kam, war eine feinere maleriſche Auffaſſung, ein ſtärkeres Heranziehen des Colorits als Ausdrucksmittel, wodurch nicht allein die Lebendigkeit der Darſtellung erhöht, ſondern auch, was in der bloßen Zeichnung karikirt erſcheint, gemildert, durch den glänzenden Schein der Färbung nahezu idealiſirt wird. Zwei Künſtler insbeſondere vertreten in Rubens'

Zeit und in Rubens' Nähe dieſe in doppeltem Sinne volksthümliche Richtung: Adriaen Brouwer und der jüngere David Teniers.

Von *Adriaen Brouwer* (ca. 1605—1638) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländiſcher Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm ſchreiben, eine legendariſche, ziemlich vollſtändige, reich an Einzelheiten, aber falſch oder doch ſchlecht begründet, und eine urkundliche, zuverläſſige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an poſitiven Reſultaten. Nach der legendariſchen Biographie iſt Brouwer in Harlem geboren und ein Schüler des Frans Hals. Von Hauſe aus unſtät und lüderlich, kam er im Laufe ſeiner Wanderungen nach Antwerpen, erwarb hier die Gunſt Rubens', verharrte aber bei ſeiner tollen Lebensweiſe und ſtarb ſchließlich elend in einem Hoſpitale. Beglaubigte Nachrichten geben Oudenaarde in Flandern als Brouwer's Geburtsort an, laſſen ihn vorwiegend, wenn nicht ausſchließlich, in Antwerpen ſich entwickeln. Welcher der älteren Künſtler Antwerpens als ſein Lehrer gelten könnte, dafür liegt bis jetzt keine ſichere Vermuthung vor. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein; weitere Lebensnachrichten ſind nicht bekannt. Die Helden ſeiner Bilder ſind meiſtens Bauern oder Proletarier, die im Wirthshauſe trinken, ſich prügeln (No. **232**, 1) und vom Dorfbader ſich dann die Wunden verbinden laſſen (No. **232**, 2). Sie bewegen ſich häufig auf dem Boden urwüchſiger Gemeinheit, ſo daß erſt der Blick auf die geſchickte Gruppirung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verſchmolzene Färbung ſich richten muß, um den erſten häßlichen Eindruck zu überwinden. Der Bauer mit dem Kruge (No. **232**, 5) des David Teniers zeigt, daß Brouwer eine Zeit lang auf dieſen berühmteſten Genremaler Flanderns Einfluß geübt hat. *David Teniers* (1610—1690), zum Unterſchied von ſeinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater der jüngere genannt, in ſeinen ſpäteren Jahren in Brüſſel anſäſſig, ſtand perſönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen, in ſeiner Manier war er auch von Rubens abhängig, überhaupt beſtrebt, älteren Meiſtern die äußere Manier abzulauſchen. Unter ſeinen zahlreichen Bildern ſind namentlich die Kirmeß- und Tanzbeluſtigungen im Freien (No. **232**, 4) bekannt. Er ſchildert in denſelben vorwiegend den fröhlichen Tumult größerer Volksmaſſen, ohne auf eine ſchärfere Charakteriſtik der einzelnen Gruppen ſich einzulaſſen oder feinere Farbenſtimmungen zu verſuchen. Doch zeichnen ſich die Gemälde ſeiner mittleren Zeit (1640—1650) durch einen gefälligen ſilbergrauen Ton aus. In ſeinen ſpäteren Jahren wird ſeine Farbe trocken, ſeine Auffaſſung, dem elegant Paſtoralen ſich zuneigend (No. **232**, 6), conventionell. Unter den übrigen Antwerpener Künſtlern, welche die Genremalerei pflegten, ausſchließlich oder doch vorwiegend Scenen aus niederen

Volkskreiſen ſchilderten, wären noch *Joos van Craesbeek* (1608? bis nach 1654), der in der Weiſe ſeines Freundes Brouwer malte, und *David Ryckaert* (1612—1662), der dritte Künſtler dieſes Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendſte der Familie, zu erwähnen. Eine beſondere Stellung nimmt *Gonzales Cocques* (1614—1684), der feinſinnige Maler ſtiller bürgerlicher Behaglichkeit ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildniſſe ſtreifen durch die glücklich getroffene momentane Stimmung und individuelle Auffaſſung an Charakterfiguren an und verſetzen uns geradezu in das Gebiet der Genremalerei.

---

7. Die Holländiſchen Malerſchulen im 17. Jahrhundert.

Bis zum Schluſſe des 16. Jahrhunderts theilen die holländiſche und vlämiſche Malerei im Ganzen dasſelbe Schickſal. Wie im 15. Jahrhundert zwiſchen den Werken holländiſcher Künſtler und jenen der Eyck'ſchen Schule kein weſentlicher Unterſchied waltet, ſie alle in verwandten Geleiſen ſich bewegen, nur daß in Holland der Blick für die umgebende Natur noch geſchärfter erſcheint, ſo ſtehen die holländiſchen und flandriſchen Künſtler im folgenden Jahrhundert gleichmäßig unter italieniſchem Einfluſſe. Hat doch der Zug der nordiſchen Maler nach Italien noch im 17. Jahrhundert nicht aufgehört. Die Schilderbent in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländiſcher und deutſcher Künſtler, in welcher dieſe charakteriſtiſche Kneipnamen führten, zu allerhand Kurzweil zuſammen ſaßen, erhielt ſich durch viele Generationen bis zum Ausgange der niederländiſchen Kunſtblüte aufrecht. Und die Weiſe, wie Karel van Mander und ſpäter Sandrart in ihren Künſtlerbiographien die italieniſchen Künſtler den heimiſchen voranſtellen, beweiſt gleichfalls die große Bedeutung der italieniſchen Kunſt in den Anſchauungen der nordiſchen Kunſtfreunde. Auch darin offenbart ſich ein verwandter Zug, daß ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts das Studium der italieniſchen Naturaliſten vorherrſcht. Als Nachzügler der letzteren mag *Gerhard Honthorſt* aus Utrecht, von den Italienern Gerardo dalle notte genannt, erwähnt werden. Beſſer als ſeine Nachtſtücke (No. **230**, 5), ſind ſeine Porträts. Seiner Manier folgte in mythologiſchen und religiöſen Darſtellungen, wenn auch ihre Derbheit mildernd, ſein Schüler, der vielfach gebildete *Joachim Sandrart*, der angeſehenſte Künſtler Nürnbergs im 17. Jahrhundert (No. **231**, 6). Bereits das Studium der italieniſchen Naturaliſten rückte die heimiſche Anſchauungsweiſe wieder mehr in den Vordergrund. Noch

mehr wurde die Rückkehr zu derſelben dadurch erleichtert, daß beſonders holländiſche Künſtler (Laſtman, Pijnas, C. Poelenburg, L. Bramer u. a.) in Rom ſich für die Bilder eines deutſchen, in Rom anſäſſigen Malers, des *Adam Elsheimer* aus Frankfurt (1578—1620) begeiſterten. Elsheimer malte bibliſche und mythologiſche Scenen in kleinem Format, in welchen die Figuren zur Staffage in der poetiſch aufgefaßten Landſchaft herabgeſetzt werden. Die überaus feine Ausführung, die warme Färbung, das trefflich verwendete Helldunkel, der gemüthliche, anheimelnde Ton in der Schilderung fanden reichen Wiederhall bei ſeinen Anhängern und trugen nicht wenig dazu bei, die holländiſche Kunſt ſich ſelbſt wiederzugeben (Probe der Weiſe Elsheimers in No. **233**, 1). Dieſe Einkehr in das heimatliche Weſen ging in derſelben Zeit vor ſich, in welcher das holländiſche Volk ſich nach ſchweren und blutigen Kämpfen ſchließlich ſiegreich ſeine Unabhängigkeit und Freiheit eroberte. In der politiſchen wie in der künſtleriſchen Welt behauptete es ſeitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle ſelbſtändige Stellung. Die großen Ereigniſſe, welche der kleinen holländiſchen Nation freilich nur für einen begrenzten Zeitraum eine weltgeſchichtliche Bedeutung verliehen, ſpiegeln ſich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab, wohl aber bilden ſie den allgemeinen Hintergrund, von welchem ſich jene abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geſchaffen, welcher die Kunſtwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen ſo reichen und vollendeten Ausdruck verleihen. Wohl beſtanden ſchon längſt in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunſtſchulen, wie in Harlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem ſich die holländiſchen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigſte Grundlage ihrer Kunſt, ſpielte ſchon vorher eine große Rolle. Selbſt die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Corporation oder einer Gilde zuſammengeſtellt wurden, kommen bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Und wenn man von der moraliſirenden und allegoriſirenden Tendenz zahlreicher Darſtellungen im 16. Jahrh. (die fünf Sinne, Tugenden und Laſter) u. ſ. w. abſieht, befindet man ſich mitten in der bunten Volkswelt, welcher die ſpätere Genremalerei die Gegenſtände ihrer Darſtellung entlehnte. Die große politiſche und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in ſeine tiefſten Wurzeln erſchütterte, die gewaltigen Ereigniſſe, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen ſiegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Wiederſchein auf alle Geſtalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, muthiger, ſelbſtbewußter Sinn ſpricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und

das Wohl des Vaterlandes iſt jedem Einzelnen nahegetreten, hebt dieſen über das kleinliche, ſchwächliche Leben empor. Die Vorſtände (Regenten) und Mitglieder der verſchiedenen Gilden und Corporationen, insbeſondere der Schützengeſellſchaften, deren Bildniſſe, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuſer (doelen) ſchmücken — dieſe Porträtgruppen führen daher den Namen: Regenten- oder Doelenſtukken — beſitzen nichts Philiſtröſes, Kleinbürgerliches, erſcheinen vielmehr aus dem Holze von Helden und Staatsmännern geſchnitzt. Hatte aber die Spannung ſich gelöſt, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrſchend geworden, ſo wurde nun auch der ungebundenen Lebensluſt gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteſte Maß der Erholung, die vollſte perſönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es ſich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Daſein einzuſetzen. Die politiſchen Verhältniſſe ſchärften die Charaktere, welche die Holländer als ſeefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die ſchroffen Gegenſätze, in welchen ſich das Matroſenleben bewegt, wiederholen ſich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher ſo lange Zeit das Vaterland ſchwebte, heiligte den heimiſchen Boden auch in den Augen der Phantaſie, ließ den Künſtler nicht müde werden, denſelben zu ſchildern. Und nicht der Boden allein, die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und werth geworden. Als alte Seefahrer hatten ſie längſt ſich daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Bei der glorreichen Belagerung von Leyden 1574, wie hatte da die Nation ängſtlich auf die Windfahnen geblickt, und als endlich der Wind, als hätte er ein Einſehen in die Gerechtigkeit des Kampfes, ſich drehte und der Flotte die Durchfahrt durch die durchſtochenen Dämme und der hart bedrängten Stadt Entſatz gewährte, wie hatte ſie gejubelt und dem Himmel auf den Knieen gedankt. Dieſe ſtete Beſchäftigung mit den Naturerſcheinungen hob das Verſtändniß derſelben und weckte den Sinn für die landſchaftlichen Reize. Ebenſo fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer ſtärker die Sehnſucht nach dem ſtill behaglichen Genuſſe des heimiſchen Heerdes an. Die Phantaſie ſchmückte denſelben mit glänzenden Farben aus und ließ das ſtille Daſein im gemüthlich eingerichteten Hauſe, die kleinen Freuden eines beſchaulichen Lebens gar lockend erſcheinen.

Die Wendung der holländiſchen Kunſt erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einem Male vollendet. Die lange Lebensdauer ſo vieler Meiſter, falls wir den überlieferten Nachrichten trauen dürfen, der Einfluß, den häufig jüngere Meiſter auf ältere ausübten, erſchwert eine ſcharfe Gliederung der einzelnen Entwickelungsſtufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteriſtiſche der

verſchiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler hundert Maler verführt zu dem Glauben, als ob ſie alle denſelben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künſtleriſchen Grundſätzen vorgegangen wären. Man unterſchied ſie vorzugsweiſe nach den verſchiedenen Zweigen der Malerei, welche ſie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollſtändig überſehen, weil er die ſpäteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: der Kreis religiöſer Darſtellungen. Selbſtverſtändlich blieb die kirchliche Kunſt ohne Vertretung. Die idealiſirende Richtung, die Auffaſſung der Glaubensgeſtalten als übermenſchlicher Helden widerſprach den herrſchenden Anſchauungen. Dagegen behielten die altteſtamentariſchen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantaſie auch der holländiſchen Künſtler, ebenſo wie evangeliſche Parabeln, das Wirken und Leiden Chriſti gern und häufig in Bildern und Radirungen dargeſtellt wurden. In kalviniſtiſchen Kreiſen gewann bekanntlich das alte Teſtament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholiſch-romaniſchen Welt. Ein Blick auf die holländiſche Literatur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geiſtliche Dichtung neben der gelehrt antikiſirenden und neben einer derbrealiſtiſchen Volkspoeſie ſtets ihren Platz behauptete, genügt, die Fortdauer der religiöſen Malerei zu erklären.

Man geht ſchwerlich irre, wenn man drei Entwickelungsſtufen der holländiſchen Malerei annimmt, wobei nur feſtgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die ſpätere Zeit hineinragen. In der erſten Periode (ca. 1580—1620) ſtehen die einzelnen holländiſchen Städte: Delft, Harlem, Leyden, Utrecht, Amſterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italieniſchen Einflüſſe ſind noch nicht vollſtändig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch ſchon auf die Porträtkunſt gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffaſſung und Colorit raſch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien ſich ein reicher politiſcher und höfiſcher Kreis ſammelte, entfaltete *Michiel van Mierevelt* (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirkſamkeit. In Harlem treten uns *Cornelis Cornelisſen* († 1638), *Pieter de Grebber*, in Utrecht *Paulus Moreelſe* (1571—1638), ein Schüler des Mierevelt, in Dordrecht *Jacob Gerrits Cuijp* (1575? bis nach 1649), in Leyden *Joris van Schooten* (1583—1650), im Haag *Jan van Raveſteijn* (1572? bis 1657) entgegen.

Raveſteijn und *Thomas de Keijſer* in Amſterdam (1595?—1679), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijſer, ſtehen an der Spitze der älteren Porträtmaler, welche die ſchlichte treue Wiedergabe der Züge, ohne ſie zu einem Charakter ſcharf zuzuſpitzen, lieben, in einer ſorgfältigen Durchführung, einer feinen, flüſſigen, zuweilen blaſſen Färbung ſich gefallen. Auch für die

Richtung der ſpäteren Landſchaftsmalerei wird jetzt ſchon durch Eſaias van der Velde (in Harlem und Leyden) der Grund gelegt.

Die zweite Periode (ca. 1620—1645) füllt zwar theilweiſe die Jahre aus, in welchen ſich die Niederlande der thatſächlichen Unabhängigkeit erfreuten, ſteht aber am ſtärkſten unter dem Einfluſſe der großen kriegeriſchen Ereigniſſe. Keinem Zufalle kann es zugeſchrieben werden, daß gerade die beiden Städte, welche von der Kriegsfurie am meiſten heimgeſucht worden waren, Harlem und Leyden, an die Spitze der holländiſchen Kunſtſchulen in dieſer Periode treten. Wir werden in eine leidenſchaftlich bewegte Welt verſetzt. Sie ſpiegelt ſich in den Einzelbildniſſen ab, welche freie, ſelbſtbewußte Kraft verrathen, und in den Regentenſtücken, die ſich immer mehr zu dramatiſchen Actionen zuſpitzen. Die Phantaſie iſt erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt ſeinen Werth und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmiſch ſind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Scenen, in welchen das Volksleben geſchildert wird. Eine urwüchſige Kraft droht in jedem Augenblick überzuſchäumen, ſie kann es aber ungeſtraft thun, da ſie aus einem unerſchöpflichen Born ſchöpft. Die gleichzeitigen Volkslieder, die ſaftigen Komödien Brederode's und Coſter's ſtehen auf dem gleichen Boden und beweiſen die Volksthümlichkeit der von der Malerei eingeſchlagenen Richtung. Auf höchſte Lebendigkeit zielt auch das Colorit hin, keck und ſicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, beſonders in der erſten Zeit, ehe die Kunſt des Helldunkels ſich allgemein verbreitet, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuoſen Kleinkünſte. Die Bedeutung der Geſtalten ſammelt ſich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und ſchärfſter Charakteriſtik wiedergegeben werden.

In der dritten Periode, etwa ſeit 1645, lockert ſich der Zuſammenhang mit dem urſprünglichen Volksboden und verblaſſen die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe. Ein neues Geſchlecht iſt groß geworden, welches nicht ſehnſüchtig nach den Segnungen des Friedens ausblickt, ſondern im üppigen Genuſſe des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichthums behaglich das Leben zubringt. Eine faſt an das Schwerfällige ſtreifende Freude und Ruhe, die Luſt an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen machen ſich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichthum der Künſtler werden geringere Anſprüche gemacht, als an ihre virtuoſe Behandlung der maleriſchen Formen. Die Zahl der Kunſtliebhaber in reichen privaten Kreiſen wächſt, dem Schmucke der „Cabinette", in welchen auch orientaliſche Kunſt-

gegenſtände, Lackarbeiten, Porzellangeräthe, allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Dieſe Beſtimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, ſondern auch auf die Wahl der Gegenſtände und das Maß der maleriſchen Durchbildung. Vorausgeſetzt, daß die letztere den Anforderungen der Liebhaber entſprach, hatten die Künſtler in der Auffaſſung der Gegenſtände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr ſubjectives Weſen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund, der ſcharfe Realismus der Darſtellung, dem ſich die Eigenart der Künſtler beugen mußte, verliert langſam an Geltung. Unter den Schauplätzen der Kunſtthätigkeit bewahrt beſonders in dieſer Periode Amſterdam einen hervorragenden Platz, während die andern Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländiſchen Gemälden, z. B. Landſchaften mit Staffage, ſchwankt die Beſtimmung ihres Urhebers, da ſie nicht von einem einzigen Künſtler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt iſt, als die Landſchaft. Bei mehreren Künſtlern bleibt man im Zweifel, ob man ſie dieſer oder jener Schule einreihen ſoll, da ſie öfter den Aufenthalt wechſeln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptſchulen, wie Harlem, Leyden, Delft, Amſterdam ſich noch als die beſte Gliederung erweiſen. Aus dem Kreiſe der Localſchulen müſſen aber zwei Künſtler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländiſchen Kunſt geſtellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

Frans Hals iſt angeblich 1584 in Antwerpen geboren worden, aber in Harlem iſt ſeine Familie anſäſſig geweſen, hier hat er ſeine Erziehung (bei Karel van Mander) genoſſen und bis zu ſeinem Tode (1666) unabläſſig gewirkt. Daß er in ſeiner Jugend „etwas luſtig vom Leben“ geweſen, iſt urkundlich beſtätigt, auch daß er in Schulden gerathen und in bitterſter Armuth verſtorben iſt, ſagen beglaubigte Nachrichten aus. Was ſonſt von ſeiner Trunkſucht, ſeiner Lüderlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Uebertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenſtänden der Schilderung unmittelbar auf die perſönlichen Neigungen des Künſtlers zu ſchließen, hat zu den verſchiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe luſtige Zechbrüder, komiſche Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe (in Berlin), ein halbbezechtes, grinſendes altes Weib, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter, und den Rommelpottſpieler. Seine Liebesſcenen (Junker Ramp mit ſeiner Liebſten) laſſen uns eher an die Nähe des Bacchus als an jene Gott Amor's glauben. Aus dem Doppelbildniß des Künſtlers und ſeiner Frau (No. **233**, 5), etwa 1624 gemalt, ſpricht ein joviales Weſen,

eine für Lebensfreuden empfängliche Natur. Die grottesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigſte Seite ſeines künſtleriſchen Schaffens. Hals iſt in erſter Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildniſſe, wie Porträtgruppen (Doelenſtücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tiſch verſammelt, zu keiner dramatiſchen Action geeinigt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weiſe zuſammengeſtellt, beſchäftigten vorzugsweiſe ſeinen Pinſel. Unter den zahlreichen Einzelporträten mögen folgende hervorgehoben werden: das Bildniß eines unbekannten Officiers (No. **233**, 2) aus dem Jahre 1624, die Porträts der Familie Berenſteyn, beſonders das Bildniß eines jungen Mädchens in ganzer Figur, in Harlem, das kleine Porträt des Willem van Heythuſen (1635) im Brüſſeler Muſeum, das Bildniß desſelben Patriziers in der Galerie Liechtenſtein in Wien, ein männliches Porträt im Braunſchweiger Muſeum u. ſ. w. Als Maler von Doelenſtücken lernen wir ihn im Muſeum ſeiner Vaterſtadt am beſten kennen. Er ſchilderte zu wiederholten Malen die Mitglieder der verſchiedenen Schützengilden, der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (No. **233**, 3) und der Adriaensdoelen, wie ſie zum Feſtmale ſich vereinigt haben, dann die Vorſteher des Eliſabethhoſpitals, die Vorſteher (No. **233**, 4) und Vorſteherinnen des Altenmännerhauſes, 1664. Dieſen Regenten- und Schützenbildern ſtellt ſich das große Schützenbild im Rathhaus zu Amſterdam, 1637, mit dreizehn Figuren, nicht wie ſonſt als Knieſtück behandelt, ſondern die ganzen Geſtalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite.

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellt ſchon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes ſeiner Bilder geringe Sorgen machte, poetiſche Compoſitionen ganz fern lagen. Doch war er kein Abſchreiber der Natur, ſo lebensvoll und durchaus realiſtiſch ſeine Geſtalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunſt erhebt er ſie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart ſich auch die wichtigſte Entwicklung während ſeiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erſcheint ſchon von allem Anfange die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend iſt die Wirkung des Colorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Geſammttone unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung gibt er eine leiſe Dämpfung, der warmbräunliche Charakter weicht feinen ſilbergrauen Tönen. Zuletzt ſchwinden die Lokalfarben vollſtändig, ein Ton dominirt, mit erſtaunlicher Sicherheit werden die Farben neben einander auf die Fläche geworfen, genügend um die Formen zu modelliren und den Charakter zu beſtimmen. Man könnte ſagen, an die Stelle der Naturwahrheit ſei die Naturſtimmung getreten, die Geſammthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch ſeine Malweiſe übte Frans Hals auf das jüngere Geſchlecht einen großen Einfluß, einen mächtigeren ſelbſt als Rembrandt, welcher doch den Harlemer Meiſter ſonſt in Bezug auf den Reichthum der Phantaſie, den Umfang ſeines Wirkens und durch poetiſche Schöpferkraft weit überragt.

Rembrandt Harmensz. van Rijn wurde 1607 in Leyden geboren, nicht in der Windmühle ſeines Vaters, ſondern in einem ſtattlichen Hauſe, welches dieſer am Weddeſtege beſaß. Als ſein erſter Lehrer wird Jacob van Swanenburgh angegeben, kurze Zeit ſoll er auch den Unterricht des Pieter Laſtman in Amſterdam genoſſen haben. Seine ſelbſtändigen Arbeiten beginnen etwa mit dem Jahre 1627. Aber bereits 1631 überſiedelte er nach Amſterdam, wo er 1632 ſein erſtes Hauptwerk, die anatomiſche Vorleſung des Doctor Tulp (No. **234**, 1), ſchuf. Rembrandt malte ein Regentenbild, ſchilderte die Vorſteher der Chirurgengilde, welche ſich um den Secirtiſch verſammelt haben und der Demonſtration eines Genoſſen beiwohnen. Dieſe Anordnung hatte ſchon früher (1617) Miereveldt auf dem Regentenbilde im Delfter „theatrum anatomicum" getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zuſammenſtehen in eine innere Theilnahme verwandelt und den Eindruck des beredten Vortrages Tulp's auf die aufmerkſam horchenden und zuſchauenden Genoſſen in lebendigſter Weiſe und kräftiger Färbung ſchilderte. Gerade durch die ſcharfe Betonung der augenblicklichen Seelenſtimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen ruhigen Ausdruckes unter die Action unterſcheiden ſich Rembrandt's Regentenbilder von allem Anfange von jenen der anderen Künſtler Hollands. Auf dieſem Wege fortſchreitend, ſchuf er 1642 die ſogenannte „Nachtwache" (No. **234**, 3). Die energiſche, lebhafte Bewegung aller Geſtalten und die eigenthümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermuthung einer nächtlichen Scene den Anlaß gegeben. Auch hier haben wir es nur mit einem Doelenſtücke zu thun. Rembrandt bringt uns eine Amſterdamer Schützencompagnie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zuſammenſitzen oder Zuſammenſtehen. Seine Phantaſie ſpiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihrer „doelen", ihrem Verſammlungshauſe, ſtürmiſch aufbrechen, um ſich zu einem Preisſchießen zu begeben. Sie durchſchreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandoſtabe, im braunen Wamms und amaranthrother Schärpe, in lebhaftem Geſpräch mit dem Lieutenant Willem van Ruijtenberg begriffen, der einen citronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillirten Ringkragen trägt.

Neben und hinter ihnen ſtürmt die Mannſchaft vorwärts. Der eine ladet ſein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeſchoſſen, Jan Visscher Cornelisſen ſchwingt luſtig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen ſind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeſchrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geſchmücktes Mädchen, welches die Schützenpreiſe trägt. Das brauſende Gewoge der Menſchen empfängt ſeinen künſtleriſchen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben, an ſich kräftig und voll, werden harmoniſch gebunden, ſo daß nicht eine einzige vorherrſcht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenaccord unſer Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Wiederſchein des Lichtes dringt in die Schatten, ein ſchimmernder Glanz umgiebt die Geſtalten, mildes Helldunkel hüllt ſie ein. In dem Auszuge der Amſterdamer Schützencompagnie erblicken wir Rembrandt auf der Höhe ſeiner Kunſt. Dasſelbe Jahr begrub aber ſein perſönliches Glück. Es ſtarb ſeine Frau, Saskia van Ulenburgh, mit welcher er ſich 1634 vermählt hatte. Saskia ſpielt in Rembrandt's Werken eine große Rolle. Seine Phantaſie iſt von ihren Zügen erfüllt, in ſeinen radirten Studienköpfen, wie in ſeinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenſchmucke, bald wie ſie ſich dem frohgeſinnten Gatten anſchmiegt, iſt Saskia von Rembrandt verewigt worden (Dresden, Berlin, Caſſel, Antwerpen, Petersburg). Seine Thätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, bibliſche Schilderungen und Bildniſſe kommen Jahr für Jahr aus ſeiner Werkſtatt heraus, in ſeinen Vermögensverhältniſſen aber geht er immer mehr zurück, bis er 1656 den Bankerott erklären muß. Die ſchweren Finanzwirren, in welchen gerade damals Amſterdam ſteckte, und die Sammelleidenſchaft, welcher der Künſtler huldigte, erklären großentheils das Ereigniß. Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erſtaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandt's bekannt. Es fanden ſich in ſeinem Hauſe zahlreiche Gemälde auch italieniſcher Künſtler, 60 Portefeuilles mit Kupferſtichen, ferner Rüſtungen, venetianiſche Gläſer, indianiſche Waffen, chineſiſche Porzellantaſſen u. ſ. w. Aber auch die mangelnde weibliche Obhut im Hauſe (die zweite Heirat 1657 mit ſeiner Magd iſt nicht ſicher geſtellt, wohl eine ſpätere Ehe nach 1665 mit einer Katharina van Wijck) mag an ſeiner Verarmung Schuld getragen haben. Rembrandt zog ſich immer mehr von der Welt zurück, erfreute ſich auch nicht mehr, wie es ſcheint, der früheren reichen Gönnerſchaft. So ſtarb er in dürftigen Verhältniſſen 1669. Aus ſeiner letzten Periode ſtammt das dritte große Regentenſtück, welches

wir von ihm beſitzen, die ſog. Staalmeeſter, d. h. die Vorſteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchſtücke durch angehängte Bleiſiegel zu beſtätigen (No. **234**, 4). Sie ſind um einen mit einem orientaliſchen Teppiche bedeckten Tiſch verſammelt. Während vier der Vorſteher am Tiſche ſitzen, iſt der fünfte im Begriffe ſich zu erheben, als wollte er an eine (nicht ſichtbare) Menſchenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, ſteht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den ſchwarzen Gewändern heben ſich die Köpfe und Hände, obſchon die Carnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten iſt, leuchtend ab. Die Staalmeeſter ſind ein treffliches Beiſpiel der letzten Wandlung, welche Rembrandt's maleriſcher Stil erfuhr. Während er anfangs noch ſtrenge zeichnete und ſorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweiſe bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—1656) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Geſammtton ſeine Geſtalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigenthümliche poetiſche Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrſchaft über die Technik, die ihm den breiteſten Farbenauftrag geſtattet, verringert ſich die Reihe der Einzelfarben, er wirkt faſt ausſchließlich durch Licht und Schatten, läßt das erſtere ſich intenſiv an einzelnen Stellen ſammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, faſt gewaltſam heraustreten. An den zahlreichen Selbſtporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, läßt ſich die Aufeinanderfolge dieſer Malweiſen genau nachweiſen. Ueberhaupt mag dieſe Freude, Farbenſtimmungen zu erproben, die Beſteller von Porträts wenig befriedigt und dieſe bewogen haben, realiſtiſchere Maler ihm vorzuziehen. Von ſeiner umfaſſenden Phantaſie, ſeiner Kunſt zu componiren legen die bibliſchen Gemälde (und Radirungen) das beſte Zeugniß ab. Ihn feſſelten, ganz im Sinne ſeiner Zeit und ſeines Volkes, am ſtärkſten die Scenen, welche in den ſpäteren hiſtoriſchen Büchern des alten Teſtaments geſchildert werden. So ſchilderte er Simſons Hochzeit (Dresden), den Zank Simſon's mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshauſe ausgeſchloſſen hat, Simſon's Blendung und malte öfter die Suſanna und Bathſeba im Bade; auch die Geſchichte des Tobias (Louvre) und der Maccabaeer (Stockholm, unter der falſchen Bezeichnung: Zižka) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeſchichte Chriſti gab ihm Anlaß zu idylliſchen Bildern (le ménage de menuisier im Louvre, die Holzhackerfamilie in Kaſſel aus dem Jahre 1640). Er verſetzt uns in den engſten, dürftigſten Raum, in ärmlichſte Verhältniſſe; trotzdem aber und trotz der holländiſchen Verkleidung Joſeph's und Maria's weiß Rembrandt doch durch die warme harmoniſche Beleuchtung den Eindruck

heiligen Friedens zu wecken. Hervorragende Bedeutung beſitzen ferner: die Darſtellung im Tempel 1631 (Haag), die Parabel vom Weinberg (Petersburg 1637, Frankfurt 1656), die Ehebrecherin 1644 (London) und unter den Radirungen das ſog. Hundertguldenblatt: die Heilung der Kranken durch Chriſtus, ungefähr 1650. Die Paſſion war für ihn, wie für alle nordiſchen Künſtler, ein Ereigniß voll des herbſten Ernſtes und von tragiſcher Gewalt. Seine Bilder und Radirungen aus der Paſſionsgeſchichte (No. **235**, 1) werden ähnlich wie Dürer's und Holbein's Paſſionsſcenen von demſelben Geiſte getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied: O Haupt voll Blut und Wunden eingab. Die Beimiſchung jüdiſcher Charakterköpfe und orientaliſcher Trachten, deren Kenntniß das Judenquartier und der Hafen von Amſterdam bequem vermittelten, verleiht Rembrandt's bibliſchen Schilderungen eine beſonders anfangs befremdende Localfarbe.

Gar manche der Rembrandt'ſchen Porträts ſind namenlos. Es ſcheint nicht, daß er in ſeinen ſpäteren Jahren in den vornehmen Kreiſen Amſterdams als Porträtmaler beſonders beliebt war; er ſelbſt ſuchte ſich ſeine Modelle nicht nach ihrer Lebensſtellung, ſondern nach ihrer maleriſchen Brauchbarkeit aus. Zu ſolchen namenloſen Bildniſſen, die aber Werke erſten Ranges ſind, gehört das auffallend früh datirte (1635) Porträt eines derben Proletariers, ehemals in der Galerie San Donato, der ſog. Rabbiner in Berlin, die Dame von Utrecht (1639) in einer holländiſchen Privatgalerie, das Frauenbildniß in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunſchweig u. a. Unter den benannten Porträts heben wir die Bildniſſe ſeines Freundes und Gönners, des Bürgermeiſters Six, und der Mutter desſelben (Sammlung Six in Amſterdam), das noch ſorgfältig behandelte, überaus lebensvolle Porträt des Martin Day, eines Glücksſoldaten, und jenes von deſſen Frau, im Beſitze der Familie Rothſchild, früher in der berühmten Sammlung van Loon's in Amſterdam, die Bildniſſe des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts Vergolder genannt (1640), ehemals in der Galerie Morny, des Schreibmeiſters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilſon in England hervor. Selbſtverſtändlich iſt damit die Reihe der Meiſterwerke Rembrandt's in dieſem Fache lange nicht erſchöpft. Eine treffliche Ergänzung bieten die radirten Porträts, wie jenes des Bürgermeiſters Six, des Goldwägers (vielleicht eine bibliſche Figur), des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabgeht, des Predigers Uyttenboogaert und Anslo's, des Bilderhändlers de Jonghe, des trübſinnig blickenden Haaring. Nicht minder wichtig ſind die landſchaftlichen Radirungen, in welchen dieſelbe feine Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung ſich ausſpricht, wie in ſeinen gemalten bei aller Eintönigkeit der Farben merk-

würdig naturlebendigen Landſchaften. Ebenſo lehren uns andere Radirungen, ſein Charlatan, die Waffelbäckerin, der blinde Geiger, die mannigfachen Bettlerfiguren Rembrandt's Auffaſſung des Volkslebens kennen.

Auf die Kunſtweiſe des jüngeren Geſchlechtes hat auch Rembrandt einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amſterdam einen zahlreichen Schülerkreis um ſich verſammelte. Voran ging ihm als Lehrmeiſter und Schulhalter Frans Hals. Die **Harlemer Schule** lehnt ſich vorwiegend an dieſen an und dankt ihm die kräftige, friſche Farbenbehandlung, die ſcharfe Charakteriſtik. In der Nähe des Frans Hals ſammelten ſich die Maler der ſogenannten Geſellſchaftsſtücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermüthige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe ſich erluſtigen. Auch die muſikaliſche Unterhaltung kommt zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieſer Maler ſteht, ſoweit bis jetzt die Forſchung reicht, der Bruder des Frans Hals, *Dirk Hals*. Nur ſein Todesjahr 1656 iſt ſichergeſtellt, über das Geburtsjahr und ſeine künſtleriſche Erziehung bleiben wir in Ungewißheit. Seiner Richtung folgten *Antonis Palamedesz* in Delft (1601—1673) und der weiter nicht bekannte *A. Duck* oder Le Duck. Auch *Pieter Codde*, dem Dirk Hals gleichaltrig, gehört zu dieſer Gruppe. Vorläufer und Vorgänger der Harlemer Geſellſchaftsſtücke laſſen ſich im 16. Jahrhundert nicht nachweiſen. Gegenſtand und Ton der Schilderung ſcheint unter dem unmittelbaren Einfluſſe der ſtürmiſchen, kriegeriſchen Zeiten als ihr Nachhall ſich ausgebildet zu haben. Anders verhält es ſich mit den Bauernſtücken, als deren glänzendſter Maler in der Harlemer Schule uns *Adriaan van Oſtade* entgegentritt. Er iſt 1610 in Harlem geboren worden, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeit lang auch Rembrandt's Werke auf ſich einwirken und ſtarb, als ſeine künſtleriſche Kraft ſchon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaan iſt nicht Schöpfer dieſer Gattung, andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen; er hebt ſie aber durch einen liebenswürdig humoriſtiſchen Ton, den er beſonders in ſeiner mittleren Zeit anſchlägt, durch ſeine Kunſt des Helldunkels und der maleriſchen Stimmung zu höchſter Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernſtube, wo ſich derbe aber ehrliche Geſellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beſchäftigungen mit gemüthlicher Ruhe nachgeht, bald ſind wir Zeugen, wie ſich auf dem Dorfplatze eine muntere Geſellſchaft erluſtigt, oder wie ein Geiger durch ſein Spiel Alt und Jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, ſind doch überaus lebendig charakteriſirt. Die Farben erſcheinen auf einen Hauptton geſtimmt, die Schatten zeigen feine Durchſichtig-

keit. Große Wirkung erzielt Adriaan in ſeinen Hintergründen, ſeinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abſtufungen der Beleuchtung bieten (No. **237**, 4). Außer den zahlreichen Gemälden (Muſeum van der Hoop in Amſterdam, Haag, London, Dresden) und Aquarellzeichnungen ſchuf Adriaan mit ſicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radirungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen (No. **236**, 1). Zu Adriaan's Gefolge gehört ſein Bruder *Iſaak* (1621—1649), *Cornelis Bega* in Harlem (1620—1664) und *Cornelis Duſart* (1660—1704). Unter den Harlemer Landſchaftsmalern ragt *Jakob van Ruijsdael* in erſter Linie hervor. Ob ſein Vater Iſaak, als Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei ſelbſt ausübte, darüber herrſcht eben ſo wenig Gewißheit wie über ſeine Lehrzeit. Wir wiſſen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, die Landſchaftsmalerei trieb, und daß der ungefähr um das Jahr 1625 geborene Jakob Ruijsdael 1648 in die Harlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Harlem beſtätigen auch die Motive ſeiner älteren Landſchaften, die offenbar der Umgebung von Harlem entlehnt ſind. Im Jahre 1659 wird er als anſäſſig in Amſterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie ſo viele andere Künſtler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunſtliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlaſſen kehrte er 1681 in ſeine Vaterſtadt zurück und ſtarb hier 1682. Es wird wohl mit den in Harlem verbreiteten Kunſtlehren zuſammenhängen, daß auch Ruijsdael von genauer Naturbeobachtung und ſcharfer Charakteriſtik des Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Colorit des Laubes, der Baumſtämme, der Wolken ſtrebt er eine unmittelbare Wahrheit an, wie keiner ſeiner Vorgänger. Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenſtimmung. Häufig zieht durch ſeine Landſchaften ein ernſter, faſt ſchwermüthiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß ſeine Bilder die urſprüngliche Leuchtkraft verloren haben, allmählich nachdunkelten. Die holländiſchen Galerien, in Deutſchland die Dresdener Galerie (No. **239**, 4) ſind beſonders reich an ſeinen Werken. Theilweiſe ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch ſeine Fernſichten am meiſten berühmt, erſcheint ein anderer Harlemer Meiſter: *Jan van der Meer* (1628—1691). Eine Zeitlang hielt ſich auch *Jan Wijnants* (angeblich von 1606 bis ca. 1679) in Harlem auf, in deſſen Landſchaften (No. **239**, 2) insbeſondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Bodenformen erfreuen. Ebenſo kehrte *Pieter van Laar* (1613—1674) nach längerem Aufenthalte in Italien, wo er den Spitznamen Bamboccio empfangen hatte, nach Harlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Bauernleben, Räuberſcenen u. ſ. w.

Beide Künſtler wirkten dann auf einen der berühmteſten jüngeren Harlemer Maler, auf *Philipp Wouwerman* (1619—1668) ein, in deſſen zahlreichen Bildern wohl noch das Kriegsleben der Zeit anklingt; aber weit entfernt von dem kräftigen Ungeſtüm und der urwüchſigen Leidenſchaft der älteren Kunſt, zeigt ſeine Staffage, bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landſchaftlichen Hintergrunde, ſchon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantaſie hat die ernſten Kämpfe bereits in ein Kriegsſpiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern malte er auch häufig ländliche Scenen, wobei er meiſtens (aus maleriſchen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebte (No. **239**, 3). Gleichfalls ländliche Scenen, Hirtenbilder, führt uns auch *Claas Pietersz Berchem* aus Harlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffaſſung und in der Farbengebung ſchon zurückzutreten beginnt und der italieniſche Einfluß in der Wahl der landſchaftlichen Motive (und in der Staffage z. B. Eſel) ſich wieder regt (No. **238**, 4). In ähnlicher Weiſe arbeitete auch ſein Schüler Karel Dujardin (1625—1678).

Wenn Houbraken, der 1718 die Lebensbeſchreibungen niederländiſcher Künſtler herausgab, deſſen Angaben aber mit großem, vielleicht mit übertriebenem Mißtrauen angenommen werden, Recht hat, ſo muß auch *Gerard Ter-Borch* zur Harlemer Schule gerechnet werden. Ter-Borch iſt 1608 in Zwolle geboren und ſoll zuerſt von ſeinem Vater, dann von einem Harlemer Maler Unterricht empfangen haben. In der That laſſen ſich ſeine Bilder am beſten von den „Geſellſchaftsſtücken“, welche im Kreiſe des Dirk Hals gemalt wurden, ableiten. Auch Ter-Borch ſchildert mit Vorliebe geſellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren Harlemer Meiſter, nur daß er beſonders in ſeinen ſpäteren Gemälden nicht mehr wie dieſe ſo unmittelbar auf dem Volksboden ſteht, vielmehr den friſchen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Offenbar hat er als ſein Publikum raffinirtere Kunſtliebhaber vor Augen. Er ſtellt Durchſchnittsmenſchen dar, nicht ſchön und noch weniger geiſtreich; dieſelben leben auch nicht für ſich, ſondern erſcheinen wie für den Beſchauer gemalt. Die behaglich geſchmückten Räume, in welchen ſie ſich bewegen, die ſchmucke Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit Ter-Borch beginnt die Stoffmalerei —, die lebendig ſprechende Weiſe der Gruppirung führen uns in Kreiſe, welche das Leben gemüthlich genießen, und verlocken uns, die von Ter-Borch mit zierlichen Farben geſchilderten Scenen novelliſtiſch auszuſpinnen. Wie köſtlich hat Goethe in den Wahlverwandtſchaften (Th. II. Kap. 5) die von Ter-Borch wiederholt gemalte Gruppe der jungen Dame, die vor einem älteren Paare,

dem Beſchauer abgekehrt, mit geſenktem Kopfe ſteht (No. **235**, 2), gedeutet. In ähnlicher Weiſe könnte man an dem Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung ſtört, vielleicht den Befehl zum ſchleunigen Aufbruch in das Feld überbringt (No. **234**, 5), eine Erzählung anknüpfen. Ter-Borch machte große Reiſen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münſter, um die Mitglieder des Friedenscongreſſes zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (Londoner Nationalgalerie), und lebte die ſpäteren Jahre in Deventer, wo er 1681 ſtarb. Sein Schüler war der auch in kleinen Porträts effektvolle *Kaſpar Netſcher* (1639—1684), aus Heidelberg, welcher im Haag ſeine Werkſtätte aufgeſchlagen hatte (No. **235**, 7).

Wie Harlem, ſo beſaß auch **Leyden** im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künſtlergemeinde. Noch dem älteren Geſchlechte gehört *Jan van Goyen* (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Eſajas van de Velde, der zuerſt in Harlem, dann in Leyden thätig war. In Goyen's ſonnigen Landſchaften ſiegt der Luftton über die Lokalfarben, ſo daß die letzteren dadurch eine leiſe Dämpfung und eine ihnen allen gemeinſame durchſichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandſchaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgeſtattet, ſind ſeine Lieblingsmotive (No. **239**, 1). Unter den ſpäteren Malern iſt *Jan Steen* (1626—1679) der bekannteſte, eine Lieblingsfigur der Künſtlerlegendenſchreiber, die ihm den Beinamen des luſtigen Schenkwirthes von Leyden gaben. Eine Zeit lang lebte er auch in Harlem, ohne aber von der dort herrſchenden Malweiſe eine nachhaltige Einwirkung zu erfahren. Die ſpecifiſch maleriſche Begabung ſtand überhaupt bei Jan Steen gegen den dramatiſchen Sinn zurück, welcher ſeine Bilder in förmliche Komödien verwandelte. Er iſt daher auch mit Molière verglichen worden, nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger iſt es, auf die moraliſirende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche ſich auch in der gleichzeitigen niederländiſchen Poeſie wiederfindet, hinzuweiſen und hier ſein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moraliſirt, wie die Beiſchriften auf ſeinen Gemälden beweiſen, nur daß er ſich von dem Ergötzen an dem luſtigen Treiben oft hinreißen läßt, ſo daß die ſatiriſche Tendenz zurücktritt und die komiſche Schilderung als Selbſtzweck erſcheint. Das ſchlecht aſſortirte Ehepaar, die fidele Familie, die Scene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrſchaft eingeſchlafen iſt (No. **237**, 3), der kluge Arzt, der gar bald die Urſache der Herzkrankheit erkennt (No. **237**, 2), u. ſ. w. ſind die häufigſten Gegenſtände ſeiner Darſtellung. Doch hat Steen auch harmloſere Scenen, das Bohnenfeſt und Nikolausfeſt, Kirmeſſen gemalt, ſelbſt an bibliſchen und hiſtoriſchen Gegenſtänden ſich verſucht. — So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden

als ſelbſtändiger Meiſter zubrachte, ſo bildete er doch ſchon hier einen berühmten Schüler aus: *Gerard Dou* (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im beſten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus ſaubere und ſorgfältige Farbenauftrag bedingen ſich gegenſeitig. Die Phantaſie hat Dou nicht übermäßig angeſtrengt, er bewegt ſich im engen Kreiſe des bürgerlichen Lebens, ſchildert nicht ſelten ganz gewöhnliche Werktagsbeſchäftigungen, welche erſt durch Beleuchtung, Colorit, durch die liebevollſte und eingehendſte formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichſam einen poetiſchen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandt's Kreiſe ſchon frühzeitig die Darſtellung einer Figur am offenen Fenſter, ſo daß ſie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe geweſen ſein. Faſt alle Schüler Rembrandt's haben ſolche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. ſich ſelbſt geigend am offenen Fenſter darſtellte (No. **240**, 5). Außer zahlreichen Fenſterbildern (No. **235**, 3) malte Dou auch viele Stubenſcenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten „Abendſchule" im Muſeum von Amſterdam. Ohne beſondere Kunſtmittel wirkt die „Waſſerſüchtige Frau" im Louvre dennoch durch die feinere pſychologiſche Stimmung und die gleichmäßig verbreitete, leiſe gedämpfte, ſonnige Beleuchtung nachhaltiger als die Mehrzahl ſeiner Werke. Seine Richtung, nur mit geſteigerter glatter Eleganz, wurde von ſeinem Schüler *Frans van Mieris* (1635—1681) in Leyden fortgeſetzt. Die Bilder desſelben fanden wegen dieſer Eigenſchaft in vornehmen Liebhaberkreiſen bereits zu ſeinen Lebzeiten die größte Anerkennung (No. **237**, 5, 6). Sein Sohn Willem, und ſein Enkel, Frans Mieris der jüngere, hielten an der ererbten Kunſtweiſe feſt und ahmten die Werke ihres Vorfahren bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtiſche Kreiſe. Auf dieſelben ſtoßen wir auch in mehreren jüngeren Gliedern der **Delfter** Künſtlergemeinde. *Karel Fabritius* hatte Rembrandt's Werkſtätte in Amſterdam beſucht, dann in ſeiner Vaterſtadt ſich niedergelaſſen, wo er bei der Exploſion eines Pulverthurmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Ob der Schüler des Fabritius, der erſt in unſeren Tagen wieder zu Ehren gekommene *Jan van der Meer* (1635—1696), zum Unterſchiede von ſeinem Harlemer Namensvetter der Delftſche van der Meer genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandt's erfahren hatte, wiſſen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunſt neue Aufgaben geſtellt. Nach der ganzen Richtung der holländiſchen Kunſt bezogen ſich dieſelben auf die Beleuchtung. Es handelte ſich nicht

um bloße techniſche Probleme, ſondern um eine wirkliche künſtleriſche Auffaſſung, durch welche an ſich gleichgiltige Gegenſtände der Phantaſie nahe gerückt wurden, einen poetiſchen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der Delftſche van der Meer durch. Er verſetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenſter ein Lichtſtrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beſchienenen Vorplatz, in welchem die Geſtalten wie im Lichte ſchwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinſpielen. Die Vorgänge, welche er ſchildert, ſind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Muſik, ein Geograph hält einen Compaß in der Hand, ein Soldat unterhält ſich mit einem lachenden Mädchen (No. **236**, 2), auf einem Vorplatze hat ſich eine größere Familie behaglich vereinigt (No. **236**, 3), ein Knabe macht Seifenblaſen u. ſ. w. Eigenthümlich iſt van der Meer die Vorliebe für Hellblau und Citronengelb. Ihm ſteht künſtleriſch *Pieter de Hoogh* nahe, über deſſen Leben (ca. 1632—1681) und Ausbildung nichts Näheres bekannt iſt. Seine Stubenbilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Thüre noch in einen zweiten Raum blickt (No. **236**, 4), feſſeln durch einen ähnlich pikanten Reiz breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume verſchieden erhellt und in mannigfachen Reflexen ſpielt, wie die Gemälde van der Meer's.

Die **Amsterdamer Schule** hat natürlich den ſtärkſten Einfluß Rembrandt's erfahren. Durchaus ſelbſtändig ſteht neben ihm nur ein einziger berühmter Porträtmaler: *Bartholomaeus van der Helſt* (?1613—1670). Im Gegenſatze zu Rembrandt, welcher in Bildniſſen und Porträtgruppen immer mehr die eigene ſubjective maleriſche Stimmung walten läßt, erblickt van der Helſt ſein höchſtes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Perſönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß ſich der Künſtler in kleinen Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erſcheinung. Kein Zweifel, daß ſeine Porträts durch ſtarke Aehnlichkeit ſich auszeichneten. Daher ſtammt ſeine große Beliebtheit bei den Zeitgenoſſen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben geſtatten uns aber ſeine Geſtalten nicht, eine ſcharfe Charakteriſtik wird in der Regel vermißt. Als ſein Hauptwerk gilt das Schützenfeſtmahl zur Feier des weſtfäliſchen Friedens 1648, im Muſeum zu Amſterdam.

Unter den Schülern Rembrandt's in Amſterdam muß zuerſt jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweiſe dem Meiſter folgte, ſondern auch in den Gegenſtänden der

Darſtellung, in der Auffaſſung ſich ihm anſchloß, in bibliſchen Motiven ſich verſuchte, Regentenſtücke und Porträts darſtellte. Voran ſteht *Ferdinand Bol* (1611—1681), ſodann *Salomon Koninck* (1609—1668?) und *Govaert Flinck* aus Cleve (1615—1660), als deſſen Hauptwerk ein großes Schützenfeſtmahl im Muſeum zu Amſterdam angeſehen wird. Eine Probe ſeiner bibliſchen Darſtellungen bietet die „Vertreibung Hagars“ im Berliner Muſeum (No. **237**, 1). Etwas ſpäter traten *Jan Victors* und *Gerbrand van den Eeckhout* (1621—1674) in die Werkſtätte Rembrandt's ein. In noch ſpäteren Jahren empfing *Arent de Gelder* aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, deſſen letzte Malweiſe er vortrefflich nachzuahmen lernte. Alle dieſe Meiſter bilden die eigentliche Schule Rembrandt's, ſchließen ſich demſelben ſo enge an, daß nicht ſelten ihre Werke z. B. jene Koninck's, van Eeckhout's, für Schöpfungen Rembrandt's genommen wurden. Sein Einfluß erſtreckt ſich aber auch auf ſolche Kreiſe, welche in den Gegenſtänden der Schilderung, in der Auffaſſung und Empfindung ſich ſelbſtändiger erhalten. Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandt's in techniſcher Hinſicht erfuhr namentlich *Nicolaes Maes* aus Dordrecht (1632—1693), deſſen einfache Figuren und Gruppen: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Nätherin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauſcht, die an der Wiege eines Kindes eingeſchlafene Wärterin u. ſ. w. in der Technik, der Behandlung des Roth z. B. das unmittelbare Studium Rembrandt's verrathen. Aehnlich verhält es ſich mit *Gabriel Metſu* aus Leyden (1630 bis nach 1667), welcher ſchon in jungen Jahren nach Amſterdam überſiedelte. Sein Liebespaar in Dresden (No. **235**, 5) geht in der Compoſition auf Rembrandt's Selbſtporträt mit Saskia ebendort zurück; ſein junger Mann am Fenſter (No. **235**, 6) wiederholt eine in Rembrandt's Schule geläufige Aufgabe. Friedlicher Straßenverkehr (No. **235**, 4), Familienſcenen, muſikaliſche Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnſtuben u. ſ. w. ſind die von Metſu am häufigſten gemalten Vorgänge. Er ſtreifte an Terborch an, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige *Samuel van Hoogſtraeten* in Dordrecht (ca. 1627—1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftſchen van der Meer zuſammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metſu's Malweiſe, auf ſeine Anwendung des Helldunkels, auf Farbenharmonie u. ſ. w. Rembrandt beſtimmenden Einfluß.

Mit der ſteigenden Macht Amſterdams in der Politik und im Welthandel ſammelt ſich auch das holländiſche Kunſtleben immermehr in dieſer Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunſtplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stillleben bedachten Amſterdamer Welt entwickeln ſich aber auch eigenthümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen

Zeit, in welcher die Kunſt mit den nationalen Intereſſen eng zuſammenhing, erſcheint die Seemalerei. Als ihr berühmteſter Vertreter muß *Willem van de Velde* der jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desſelben und des Simon de Vlieger. Er iſt 1633 in Amſterdam geboren, lebte aber ſeit 1675 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 ſtarb. Seine Seeſchlachten, Flottenrevuen (No. **239**, 6), See- und Marinebilder, in welcher die Beleuchtung, das Wolkenſpiel den Reiz der Darſtellungen erhöhen, wurden von den Zeitgenoſſen überaus hoch geſchätzt. Aber ſchon ſein Bruder *Adriaan van de Velde* (1639—1672) bewegte ſich in der idylliſchen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenoſſen am meiſten entſprach und der Landſchaftsmalerei neue wirkſame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutzthieren belebt, bietet den Menſchen ihre befreundeten Dienſte an und ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausſpannung der im geſchäftlichen Verkehre angeſtrengten Kräfte ein. Bei Adriaan van de Velde tritt die Thierwelt noch nicht in den Vordergrund, ſie erſcheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landſchaft. Adriaan ſchildert mit Vorliebe Heerden im Bruchlande weidend, in der Nähe eines ſtillen Waſſers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde (No. **236**, 6). Aber auch die eigenthümlichen Reize der holländiſchen Winterlandſchaft, die von fröhlichen Schlittſchuhläufern belebte Eisfläche (No. **238**, 2) weiß Adriaan, welcher zahlreichen Landſchaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz ſeines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weiſe darzuſtellen. Von der weiten Verbreitung der idylliſchen Richtung in der Landſchaftsmalerei legt auch die Thätigkeit des *Aalbert Cuijp* (1605?—1691) Zeugniß ab, welcher, wie es ſcheint, ziemlich unabhängig von den Hauptſchulen, in angeſehenen Verhältniſſen in Dordrecht lebte und auf das Studium hellſter Sonnenbeleuchtung und der Stimmung der verſchiedenen Tageszeiten erfolgreich ſich verlegte (No. **238**, 1). Während bei dieſen Meiſtern die Thierwelt der Landſchaft ſich einordnet, bilden bei *Paulus Potter* (geb. in Enkhuizen 1625, geſt. in Amſterdam 1654) die großen Nutzthiere, Rinder, Ziegen und Schafe die Gegenſtände ſelbſtändiger Darſtellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus ſcharfe Auffaſſung der Eigenthümlichkeiten, wodurch ein Thierindividuum von anderen ſich unterſcheidet, ragen Potter's Thierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, ſondern auch durch die maleriſche Stimmung und glückliche Beleuchtungseffekte, welche insbeſondere ſeinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen. Seine berühmteſten Werke ſind in den Muſeen im Haag und in Petersburg bewahrt (No. **236**, 5).

In der reinen Landſchaftsmalerei genügt die einfache heimiſche

Natur immer weniger. Viele Maler wenden ſich wie *Jan Both* u. a. Italien zu, andere ſuchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, ſo *Allart van Everdingen* aus Alkmaar (1621?—1675), welcher ſeit 1657 in Amſterdam ſich niederließ. Während er in jungen Jahren vorwiegend Seeſtücke malte, widmete er ſpäter ſeinen Pinſel der Verherrlichung der wilden und ſchroffen norwegiſchen Natur. Wenn die Maler bei heimiſchen Motiven verweilen, ſo bemühen ſie ſich doch, dieſelben in abſonderlichen Erſcheinungsweiſen vorzuführen, wie im Mondſchein oder in nächtlichen Feuersbrünſten. Die größte Virtuoſität bekundete in ſolchen Darſtellungen *Aart van der Neer* in Amſterdam (1619—1683?). Ueber ſeine Entwickelung iſt uns nichts Näheres bekannt (No. **238**, 3). Ein einziger Landſchaftsmaler hält, obſchon er dem jüngeren Geſchlechte angehört, an der älteren einfachen Richtung feſt und weiß auch in ſchlichte heimiſche Motive die feinſte Stimmung zu legen: *Meindert Hobbema* (1638—1709). Es iſt ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefriſcht, er läßt den Bach, der eine Mühle luſtig treibt, reichlicher fließen und auch das Waſſer in dem Teiche vorn ſich leicht kräuſeln. Am Raine des Waldes, durch deſſen Baumwipfel ein rothes Dach hindurchblickt, zieht ſich ein Pfad hin, auf welchem rüſtige Wanderer ſchreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbema's faſſen, welche er in zahlreichen Gemälden variirt (No. **239**, 5). Ueber Leben und Entwickelungsgang des Künſtlers ſind wir nicht näher unterrichtet. Wir wiſſen nur, daß er in Amſterdam lebte und ſtarb. In der Schilderung lebendigen (*Melchior d' Hondecoeter* in Amſterdam) und todten Geflügels, ſowie todten Wildes (*Jan Weenix* No. **238**, 6), in der Darſtellung des ſog. Stilllebens (Wildpret, Früchte, Gläſer kunſtvoll arrangirt) und in Blumenſtücken (*Jan de Heem, Rachel Ruyſch*) brachte die holländiſche Malerei, recht bezeichnend für ihren Entwickelungsgang, noch zuletzt einen neuen Kunſtzweig zur Blüthe. Ihren Verfall bekunden die glatten, ſauber in der Farbe verſchmolzenen, aber ganz unlebendigen Bilder des *Adriaen van der Werff* (No. **238**, 5).

8. Die ſpaniſche Malerei im 17. Jahrhundert.

Für die gangbare Kunſtbetrachtung treten aus dem Dunkel der ſpaniſchen Kunſtgeſchichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velasquez, Alonzo Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren

Kreiſen glänzenden Ruhm. Andere Maler ſind wenig bekannt. Der älteren Zeit wird im Allgemeinen die Anlehnung an die niederländiſche und ſpäter an die italieniſche Kunſt als wichtigſter Charakterzug zugeſchrieben. An der vielfachen Abhängigkeit von fremden Kunſtweiſen, an einem regen künſtleriſchen Verkehre zwiſchen Spanien und den Niederlanden läßt ſich nicht zweifeln. Die Einflüſſe florentiner Meiſter und Raffael's ſind bei mehreren Malern z. B. *Alexo Fernandes* und *Luis de Vargas* (1502—1568) in Sevilla, *Vicente Juanes* (1523—1579) in Valencia nachgewieſen worden. Ebenſo entwickelten Niederländer, wie *Ferdinand Sturm* aus Zieriksee und *Pedro Campaña* aus Brüſſel (1503—1580) in Sevilla eine nachhaltige Wirkſamkeit. Ein Spanier, *Joſef de Ribera* gen. *lo Spagnoletto* (1588—1656), gehört mehr der italieniſchen als der heimiſchen Kunſtgeſchichte an. Er zählt zu den hervorragendſten Gliedern der naturaliſtiſchen Richtung, welche von Michelangelo da Caravaggio begründet wurde (No. **241**, 3). Auf der andern Seite muß man annehmen, daß auch die älteren ſpaniſchen Meiſter Individualität und einen beſonderen Charakter beſaßen und daß zwiſchen dem maleriſchen Schmucke der Retablos (Altäre) aus dem 15. Jahrhundert und der weiteren Entwickelung wenigſtens einzelne Fäden den Zuſammenhang herſtellen. Auch der Umſtand, daß unter den mannigfachen Lokalſchulen die Schule von Sevilla, der wahren Hauptſtadt des ſpaniſchen Volkes, in die erſte Reihe tritt, weiſt auf engere Beziehungen zu dem nationalen Weſen hin. Sevilla hatte an dem Handel mit Amerika den Hauptantheil, war die reichſte und geiſtig regſamſte Stadt Spaniens. Es würde einer eingehenden Schilderung nicht ſchwer fallen, eine nahe Verwandtſchaft zwiſchen der Poeſie, beſonders der dramatiſchen und der Malerei in Spanien zu entdecken.

Unter den älteren Malern in Sevilla ſtehen im Vordergrunde *Juan de las Roelas* (1558—1625), der ſich an Tintoretto's Werken herangebildet hatte, dieſen aber durch die größere unmittelbare Wahrheit der Darſtellung übertrifft, ſodann der als Kunſtſchriftſteller bekannte *Francisco Pacheco* (1579—1654) und endlich der ältere *Francisco Herrera* (1576—1656), welcher bereits in ſeinem breiten Farbenauftrage, ſeiner kraftvollen, ungebundenen Lebenswahrheit die Kunſtweiſe der ſpäteren Hauptmeiſter vorbereitet. Ein hervorragendes Werk von Herrera's Hand beſitzt die Louvregalerie in dem h. Baſilius. Aus ſeiner Werkſtätte ging *Diego de Silva Velasquez* (1599—1660) hervor. In ſeinen früheſten Arbeiten, ſo lange er ſich in Sevilla aufhielt, erſcheint Velasquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er greift aus dem Volke einzelne Typen heraus, offenbare Charakterſtudien, wie den grinſenden Burſchen im Wiener Belvedere, den Waſſerverkäufer (Sammlung des Herzogs von Wel-

lington), er malt Stillleben, um die maleriſche Auffaſſung zu üben, und ſchildert auch religiöſe Scenen (No. **242**, 2). Durch ſeine Berufung nach Madrid an den Hof Philipp's IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewieſen. In demſelben entfaltete er ſeine ganze künſtleriſche Größe und ſtellte ſich den erſten Porträtmalern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Dabei wurde er nicht durch die natürlichen Reize ſeiner Modelle unterſtützt. Der Mehrzahl nach ſind die von ihm gemalten Perſonen durchaus nicht anziehend, manche ſogar geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird beſonders bei den Frauen durch die plumpe Tracht, die Schminke noch geſteigert. Nur ſeiner ſcharfen Zeichnung, ſeiner lebendigen Auffaſſung, ſeinem nicht beſtechenden aber überaus wirkungsvollen Colorit, welches namentlich in den Fleiſchtheilen der Natur ſtaunenswerth nahe kommt, gelang es, dieſe Schwierigkeiten zu bemeiſtern. Die Königsfamilie bis zu den jüngſten Infanten und Infantinnen herab wurde von Velasquez porträtirt. Unter den übrigen Bildniſſen ſind der Papſt Innocenz X., den er während ſeines zweiten Aufenthaltes in Italien 1648 malte (in der Galerie Doria in Rom) und der Herzog von Olivarez (No. **242**, 1) beſonders geſchätzt. Die Porträtgruppen bringen noch einen anderen Vorzug des Meiſters, die Kenntniß der Luftperſpective und des Helldunkels, zu vollſter Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet ſind, die Weiſe, wie das von verſchiedenen Seiten einfallende Licht zu maleriſcher Wirkung ausgenützt wird, erſcheinen muſterhaft. In erſter Linie müſſen unter den Porträtgruppen des Velasquez die ſog. Ehrenfräulein (las meninas) genannt werden. In einem großen und tiefen Gemache iſt Velasquez beſchäftigt die königliche Familie zu malen. Er ſteht rechts im Vordergrunde, die Mitte des letzteren nimmt die kleine Infantin Maria Margarita ein, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Waſſer präſentirt (No. **241**, 2), links von dieſer Gruppe ſind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargeſtellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Cavalier, welcher eben die Thür geöffnet hat. Die „Ehrenfräulein“ datiren aus dem Jahre 1656. Aus früherer Zeit ſtammen die ähnlichen Schilderungen der Spinnerinen (las Hilanderas, im Madrider Muſeum) und des Künſtlers eigener Familie (in der Wiener Belvederegalerie). Während uns dieſe Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Wohnräume führen, zeigt das unter dem Namen „die Lanzen“ bekannte Bild, welches die Uebergabe der Schlüſſel der Stadt Breda an den ſpaniſchen Feldherrn Spinola darſtellt, im Madrider Muſeum, die volle klare, mit nicht geringerer Meiſterſchaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperſonen haben ſich ſpaniſche Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und derb-

ſchlächtige holländiſche Soldaten verſammelt, in welchen die mannigfachſten Charaktertypen Ausdruck finden. Der wiederholten Reiſe nach Italien zum Trotze blieb Velasquez in Anſchauungen und Formenſinn der reine Spanier. Dieſes beweiſen am beſten ſeine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechiſchen Göttern ſtreift er alles Ideale ab und verſetzt ſie auf den Boden ſeiner Heimat. Die antike Lebensweisheit (Aeſop, Menipp) erſcheint ihm in den derben, bedürfnißloſen ſpaniſchen Bettlern verkörpert. Die berühmteſten mythologiſchen Schilderungen ſind die „Vulkanſchmiede", in welcher Apoll dem unter Cyklopen hämmernden Vulkan die Untreue ſeiner Gattin Venus berichtet, und dann ſein Bacchus. Das letztere Bild iſt auch unter dem paſſenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt (No. **241**, 1). Eine luſtige Geſellſchaft hat ſich unter dem Vorſitze eines halbnackten prächtigen Burſchen zu einem Wettkampfe im Trinken zuſammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genoſſen mit einem Epheukranze gekrönt. Der Kreis der Werke des Velasquez umfaßt auch Jagdſtücke und Landſchaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er ſich auch bei aller Eigenthümlichkeit ſeiner Begabung und trotz der Verſchiedenheit ſeiner Umgebung in der naturaliſtiſchen Auffaſſung und in der vorwiegenden Betonung der Coloritwirkungen nähert. Auf moderne Künſtler hat kein alter Meiſter einen ſo großen Einfluß geübt wie Velasquez.

In dem anderen Hauptmeiſter der Sevillaner Schule *Francisco Zurbaran* (1598—1662) kommt vor allem die herbe Strenge der religiöſen Anſchauungen, unterſtützt durch das düſtere Colorit, zum Ausdrucke. (Sein Hauptwerk iſt die Verherrlichung des h. Thomas von Aquino im Provinzialmuſeum in Sevilla). Von feinerem Schönheitsgefühl getragen und in den Formen durchgebildeter erſcheinen die Gemälde des *Alonſo Cano* (1601—1667), wie ſeine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga und Sevilla) zeigen. Cano war auch als Bildhauer mit Recht hochgerühmt. Seine polychromirten, in Holz geſchnitzten Statuen (h. Franciscus in der Kathedrale von Toledo) finden in Tiefe des Ausdruckes und edler Haltung kaum ihres Gleichen. Ueberhaupt erfreute ſich die Holzſculptur in Spanien einer reichen und tüchtigen Pflege. Außer Cano muß namentlich deſſen Lehrer *Juan Montañez* (Madonna, h. Bruno im Provinzialmuſeum in Sevilla, Crucifix in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzſchnitzer erwähnt werden. Die größte Popularität genießt unter allen ſpaniſchen Malern der jüngſte Meiſter der Schule von Sevilla, *Bartolomé Eſtéban Murillo* (1617—1682). In Deutſchland iſt er namentlich durch die in der Münchener Pinakothek bewahrten Sevillaner Straßenknaben (Figur aus einem ſolchen Genrebilde No. **241**, 6) in weiten Kreiſen beliebt. Doch ſind ſolche

Straßenſcenen von ihm nur ſelten und wahrſcheinlich nur in ſehr früher Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld ſeiner Thätigkeit bildete die religiöſe Kunſt. Doch hat er auch in dieſer, und das ſind gerade ſeine beſten Schöpfungen, die naturaliſtiſche Grundlage nicht aufgegeben, einen friſchen Volkston angeſchlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen gemüthlichen Zug an holländiſche Darſtellungen erinnern, in der Engelsküche im Louvre (an der Stelle des in Verzückung entſchlummerten Kloſterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) und ſelbſt in ſeinen großen religiös-hiſtoriſchen Bildern. Das Wunder Moſis, welcher Waſſer aus dem Felſen ſchlägt (Caridad in Sevilla) übt die größte künſtleriſche Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürſtenden Menſchen und Thiere, welche ſich herandrängen, um endlich Labſal zu empfangen. Aehnlich überraſcht in dem Bilde des Almoſen ſpendenden h. Thomas de Villanueva (Provinzialmuſeum in Sevilla) die ſcharfe Charakteriſtik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abſtoßend-Häßlichen wagt ſich Murillo's unbefangener naturaliſtiſcher Sinn in der h. Eliſabeth, welche einen grindigen Knaben durch Auflegung der Hände heilt (Akad. San Fernando in Madrid). Verſöhnend wirkt in beiden Bildern die Kunſt des Colorits, der fein abgewogene Gegenſatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächſte Umgebung gehalten ſind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantaſie, der leidenſchaftlich ſinnlichen Erregung in religiöſem Dienſte, der auf das höchſte geſteigerten Empfindung angeſichts kirchlicher Myſterien, wird Murillo wie kein anderer Meiſter gerecht. Dieſe Richtung vertreten außer zahlreichen Schilderungen von Viſionen und ekſtatiſchen Zuſtänden (No. **242**, 3) namentlich die ſog. Conceptionen. Sie verſinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängniß Maria's und ſtellen die Madonna dar, meiſt, wie ſie, auf die Mondſichel den Fuß ſetzend, von Engelsreihen umgeben, in ſeliger Verzückung zum Himmel emporſchwebt (No. **242**, 4). In den beſſeren Exemplaren der häufig gemalten Conceptionen übt die Auflöſung der feſten Umriſſe, die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leiſe Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus. Murillo's Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velasquez und die großen Niederländer und Italiener ſtudirte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine überaus große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn beſonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

9. Die französische Malerei im 17. und 18. Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwig's XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung derselben, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler hat aber Frankreich bereits in der Periode Louis' XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in derselben die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in welchem sich ganz Frankreich unter Ludwig XIV. sonnte, welchem sich das halbe Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will, Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen. Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder *Le Nain* aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nach einander 1648 starben, und der jüngste Bruder Mathieu (1607—1677). Sie schildern in schlichter Weise Scenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit, ruhende Soldaten u. s. w. *Philipp de Champagne,* 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem einundzwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 verstarb, hält in seinen trefflichen Porträts (jenes des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der tief ernste Geist von Port-Royal, welchem klösterlichen Institute er auch persönlich nahe stand, hervortritt. Auch *Jacques Callot* aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, offenbart aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radirten und geätzten Schilderungen in Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er bringt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Cavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen er stellt die Versuchung des h. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (No. **241**, 4). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin u. s. w.) fanden in Callot's Radirungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantastik spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callot's Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hofman's Phantasiestücke in Callot's Manier) wurde. Die unerbittliche Wahr-

heit der Auffaſſung in den „misères de la guerre“, die ſich auch in der ſcharfen, faſt trockenen, aber jede Bewegung präcis zeichnenden Technik ausſpricht, verleiht ſeinen Radirungen beſonderen Werth. Sie erſcheinen als treue und treffende Illuſtrationen der gleichzeitigen Ereigniſſe. Den Hauptton in der franzöſiſchen Malerei in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italieniſche Kunſt an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturaliſtiſchen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der ſpäteren franzöſiſchen Renaiſſancearchitektur folgend, correctere, maßvollere Formen anſtreben, von einem ernſten, gründlichen Studium der älteren italieniſchen Meiſter ausgehen, der Begeiſterung für die antiken Gedankenkreiſe nachleben. Sie dürfen deßhalb eine gewiſſe Claſſicität in Anſpruch nehmen, welche ſie freilich mit dem Verluſte friſcher unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künſtleriſche Verſtand iſt größer als die Macht ihrer Phantaſie, eine kühle, ſtreng bemeſſene Darſtellungsweiſe in ihren Werken vorherrſchend. An ihrer Spitze ſteht *Nicolas Pouſſin* (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marcanton's Kupferſtichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Verſuchen, in Italien ſeine Studien fortzuſetzen, ſich 1624 in Rom niederließ, lebte er ſich in die klaſſiſche Welt vollſtändig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo ſich unter Richelieu's Patronate ein reiches Kunſtleben entfaltet hatte. Doch ſchon nach zwei Jahren kehrte er, in ſeinen Erwartungen vielfach getäuſcht und ſich zurückgeſetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich ſind Pouſſin's bibliſche Bilder (Rebecca am Brunnen, Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen, die ſieben Sakramente), in welchen die weiſe bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffaſſung der einzelnen Geſtalten am meiſten feſſelt, während ſelten ein ſchwerer Farbenton überwunden wird. In den Schilderungen des antiken mythologiſchen und hiſtoriſchen Lebens (Bacchanale, Teſtament des Eudamidas) in allegoriſchen Darſtellungen (No. **243**, 1) dämpft das Streben nach ſtrenger äußerer Richtigkeit der Darſtellung die unmittelbare Wirkung. Namentlich in ſeinen letzten Lebensjahren pflegte Pouſſin auch die Landſchaftsmalerei (No. **244**, 1), in welcher nicht nur die Staffage uns in das klaſſiſche Alterthum führt, ſondern auch die bedeutſamen landſchaftlichen Formen, theilweiſe der italieniſchen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch geſteigert, den Sinn der gewöhnlichen Umgebung entrücken, auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Thaten und gewaltiger Menſchen hinlenken. Dieſe Weiſe, die Landſchaft aufzufaſſen (heroiſche Landſchaft), wurde von Pouſſin's Schwager *Gaspard Dughet* gen. *Gaſparo Pouſſin* (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarſten Maler des 17. Jahrhunderts, feſtgehalten. Sie

klingt auch in den Bildern des *Claude Gelée*, gen. *Claude Lorrain*, an, nur daß dieſer für die beſonderen maleriſchen Reize der landſchaftlichen Natur, die Lichterſcheinungen, ein feineres Auge beſitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck leiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Moſel, in der Nähe von Epinal, 1600 geboren, als Knabe verwaiſt, hatte Claude ſchon frühzeitig viele Länder durchwandert. Als ſein Hauptlehrer gilt Agoſtino Taſſi in Rom, der wieder mit Paul Bril zuſammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 ſtarb. Seinen ſtaunenwerthen Fleiß bekundet das Buch der Zeichnungen, welches er in ſpäteren Jahren anlegte, und in welchem er die von ihm gemalten Bilder ſkizzirte, um ſich vor Fälſchungen, die häufig verſucht wurden, zu ſichern und die Echtheit ſeiner Bilder belegen zu können — unter dem Namen „liber veritatis“ bekannt und gegenwärtig im Beſitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält 200 Zeichnungen und erſchöpft damit noch lange nicht die Summe ſeiner Gemälde. Gern ſchiebt Claude im Vordergrunde kouliſſenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund deſto vertiefter erſcheinen. Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unſer Auge; vor allem in den Küſtenlandſchaften verliert ſich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagsſonne, bald kräuſelt ein ſanfter Morgenwind die Wellen, bald ſenkt ſich die Sonne glühend in das Meer herab. In der Kunſt wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmoniſcher Färbung ſtand Claude unter den Zeitgenoſſen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Compoſition eine künſtliche Anordnung bemerkbar wird, die Naturſtimmung iſt ſtets vollendet wiedergegeben, der Eindruck idealer glückſeliger Ruhe bleibt unverſehrt (No. **243**, 2).

Der letzte berühmte Vertreter der franzöſiſchen Malerei unter Louis XIII., der jung verſtorbene *Euſtache Le Sueur* (1617—1655) hat Italien nicht beſucht, ſeine Erziehung zunächſt in der Werkſtätte eines Naturaliſten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünſtigten Simon Vouet empfangen. Doch haben auf ſeine Compoſitionen Pouſſin und die großen Italiener offenbar Einfluß geübt, nur ſein Farbenſinn blieb unentwickelt. Als Le Sueur's Hauptwerk müſſen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des h. Bruno, des Stifters des Karthäuſerordens, im Louvre bezeichnet werden (No. **241**, 5).

Die Stiftung der franzöſiſchen Akademie in Rom durch Colbert (1666) band zum Theil die weitere Entwickelung der franzöſiſchen Kunſt an Rom. Seitdem läßt ſich in kirchlichen und mythologiſchen Bildern die Exiſtenz einer italieniſirenden Schule, die bald in dieſem bald in jenem älteren italieniſchen Meiſter ihre Ideale ſucht, aber

niemals findet, verfolgen. Doch dankt die franzöſiſche Malerei ihre Bedeutung in ungleich höherem Maße jener Richtung, welche ſich enger den heimiſchen Culturformen anſchließt, den Zuſammenhang mit dem nationalen Boden nicht verliert. Ohne den häufigen Zuzug aus der Provinz hätte die höfiſche und hauptſtädtiſche Kunſt viel früher ihre Lebensfriſche verloren. Dieſe Einbuße drohte ihr bereits am Schluſſe der Regierung Ludwig's XIV., nachdem das glänzend pomphafte Weſen, der rhetoriſche Schwung der Kunſt, ähnlich wie der König ſelbſt, der dieſe Richtung in jüngeren Jahren verkörpert hatte, ſich in ſchattenhaftes Greiſenthum verlor. *Pierre Puget* (1622—1694) und *Charles Lebrun* (1619—1660) ſind die berühmteſten und zugleich bedeutendſten Vertreter der franzöſiſchen Kunſt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Puget, in der Nähe von Marſeille geboren, hatte als junger Menſch in Rom den Unterricht des Pietro da Cortona, des bekannten Manieriſten, genoſſen, auch in der Malerei ſich verſucht, aber frühzeitig in Toulon (No. **181**, 8) und in Genua (h. Sebaſtian) ſeine Tüchtigkeit als Bildhauer bekundet. Er lebte abwechſelnd in Toulon und Marſeille, wo ihm namentlich die plaſtiſche Decoration der großen Kriegsſchiffe (Soleil royal u. a.) als Aufgabe zufiel. Auch mit Entwürfen und Ausführungen von Bauten beſchäftigte ſich ſeine nimmer raſtende Phantaſie. In ſeinen Marmorwerken: Milon, der galliſche Herkules, Perſeus und Andromeda, wie in ſeinen Reliefs (Peſt von Mailand) macht ſich allerdings die italieniſche Manier, welche damals in Frankreich herrſchte, bemerkbar, doch erſcheinen ſeine Geſtalten nicht bloß äußerlich bis zum Uebermaße bewegt, ſondern auch von einer wirklichen inneren leidenſchaftlichen Kraft getrieben. „Der Marmor zittert vor mir", pflegte er zu ſagen. *Lebrun,* in deſſen Händen die Leitung der großen künſtleriſchen Unternehmungen Jahrzehnte lang ruhte, dankt einen nicht geringen Theil ſeines Ruhmes den trefflichen Kupferſtechern, welche ſeine Werke vervielfältigten. Außer der Gründung der Gobelinmanufactur iſt die würdige Beſchäftigung einer zahlreichen Kupferſtecherſchule die glorreichſte That auf dem Kunſtgebiete in der Periode Louis XIV. Der aus Flandern ſtammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteſte Glied der Künſtlerfamilie Audran, Rouſſelet, Poilly, Robert Nanteuil u. a. übertrugen die Blüte des Kunſtzweiges von Flandern nach Paris. Die Vollendung, mit welcher dieſe Kupferſtecher die maleriſchen Effecte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an ſich einen großen Werth, ſondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um ſo mehr, als nicht ſelten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbeſſern oder doch verbergen. Dieſes iſt z. B. bei den Alexanderbildern Lebrun's der Fall, nach welchen urſprünglich Teppiche in der Gobelinmanufactur ausgeführt werden

ſollten. Die Stiche Audran's und Edelinck's nach denſelben laſſen das unharmoniſche Colorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun's Thätigkeit war vorwiegend der großen decorativen Malerei zugewendet; außer Kirchenbildern danken ihm zahlreiche mythologiſche und allegoriſche (No. **243**, 3) Darſtellungen das Daſein. Die Apollogalerie im Louvre, die große Galerie zu Verſailles haben ſeinen Ruhm bis zum heutigen Tage erhalten. Eine leichte Hand, eine geſchickte Verwerthung des mythologiſchen Apparates, eine effectvolle Anordnung der Scene müſſen ihm zugeſchrieben werden, wenn auch ſeinen Geſtalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt. Mit Lebrun rivaliſirte der als Porträtmaler in Hofkreiſen beſonders beliebte *Pierre Mignard* (1612—1695). Eintönig im Charakter ſind ſeine Bildniſſe, wie die Mehrzahl der Perſonen war, welche er darſtellte; doch ſtehen ſie künſtleriſch immerhin höher, als ſeine großen Compoſitionen und Madonnen, in welchen die ſüßlich verzwickten Züge die Grazie erſetzen ſollen. Wie der in Rom ausgebildete Künſtler ſeine Porträts zu einer idealen Bedeutung aufzubauſchen liebt, zeigt das Bild ſeiner Tochter als Fama, den Ruhm ihres Vaters verkündend (No. **244**, 2). Ungleich freier und wahrer in der Auffaſſung treten uns die Bildniſſe *Hyacinth Rigaud's* (1659—1743) entgegen, welche mit den Porträts *Jean Marc Nattier's* (1685—1766) zuſammen eine förmliche hiſtoriſche Galerie darſtellen, in welcher kaum eine hervorragende Perſönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pomphafte Ausſehen können ſchon wegen der Tracht die vornehmen Hofherren und Staatsmänner nicht gut abſchütteln (No. **244**, 3); doch dringt beſonders in den Künſtler- und Frauenporträts die ſorgfältig ſtudirte Charakterwahrheit durch. Ein Menſchenalter ſpäter iſt es auch bei Porträtſchilderungen mit dem ſchwerfälligen ſteifen Pompe vorbei. Mit farbiger Kreide gezeichnete Bildniſſe kommen in die Mode, in welchen die flüchtigen, leichten Reize der äußeren Erſcheinung, der Duft und Flaum der vom Schickſal unberührten Jugendblüte am meiſten anſprechen und am beſten gelingen. Der berühmteſte Paſtellmaler Frankreichs, der freilich der beſchränkten Technik oft zu viel zutraute, war *Maurice Quentin Latour* (1704—1788), deſſen Vaterſtadt St. Quentin eine Sammlung ſeiner hervorragendſten Bildniſſe beſitzt. — Nicht die Porträtmalerei allein, die ganze franzöſiſche Kunſt nimmt ſeit dem Anfange des 18. Jahrhunderts eine neue Wendung, welche mindeſtens im erſten Anlaufe als ein entſchiedener Fortſchritt in der Richtung auf Lebendigkeit und wahre Empfindung begrüßt werden muß. Freilich blieb auch jetzt der unmittelbare Volksboden, die reale Natur unberührt. Das ungebundene Leben, die natürliche Heiterkeit, die Genußfreude, nach der öden, dürren Zeit des alternden Louis XIV. ſehnſüchtig herbeigewünſcht, fand

man nur in dem luſtigen Treiben der Komödianten, in Maskenſcherzen, in der erträumten Welt der arkadiſchen Hirten. In den ſogenannten Wirthſchaften, mit welchen ſich die Hofleute erluſtigten, hatte ſich die Freude, ungehemmt von den Feſſeln der Etikette aufzutreten, Luft gemacht. Und ein höfiſcher Ton klingt auch in den „fêtes galantes“ an, welche *Antoine Watteau* aus Valenciennes (1684—1721), der beſte Vertreter dieſer Richtung, ſchuf. Watteau iſt weſentlich Autodidakt, obſchon er einzelne Anregungen von Rubens und den ſpäteren Venezianern empfing. Rieſiger Fleiß ſetzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen kränklichen Lebens eine erſtaunlich große Fruchtbarkeit zu entwickeln — über 700 Blätter ſind nach ſeinen Gemälden und Zeichnungen geſtochen worden — ſondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrſchaft über Formen und Bewegungen, welche Bewunderung erregt, auch wenn man die von ihm erfundenen Typen, die glattgeſchmeidigen Herren, die koketten Damen mit den zierlichen, ſchelmiſchen Geſichtern, dem zurückgeſtrichenen Haare, den muthwilligen Stumpfnäschen, den kleinen Köpfchen nicht unbedingt anerkennt. Er führt uns bald die Hauptfiguren der franzöſiſchen Komödie, Gilles, Mezzetin, Finette u. ſ. w. vor, bald ſchildert er Feſte und Unterhaltungen im Freien (No. **243**, 4), oder ſtellt galante Liebesſcenen dar. Als ſein Hauptwerk gilt die Einſchiffung der Liebespaare nach der Inſel Cythera, dem Heiligthum der Venus. In Watteau's Fußſtapfen traten *Nicolas Lancret* (1690—1743), *Jean Baptiſte Pater* (1696—1736) u. a., ohne aber ihr Vorbild namentlich im Colorit zu erreichen. Auch *François Boucher* (1703—1770) hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Doch bildete Boucher ſchon frühzeitig die ihm eigenthümliche dekorativ wirkſame Malweiſe aus, welche helle roſige Töne liebt, Schatten vermeidet und dadurch wie durch die gefälligen, mit leichter Hand entworfenen Formen, den Schein oberflächlicher, ſinnlicher Grazie bewirkt. Boucher verſetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballet als der Natur abgelauſchte Hirtenwelt, ſondern zieht auch den Olymp in ſeine Darſtellungen. Aber ſeine Venusbilder und Amoretten dienen gleichfalls ausſchließlich dem einen Zwecke, die Reize des verfeinerten ſinnlichen Genußlebens zu ſchildern. Zu ſeinen beſten Arbeiten gehört das Porträt ſeiner Gönnerin, der Madame de Pompadour (No. **244**, 4). Aehnlichen Anſchauungen wie Boucher huldigt der Provençale *Jean Honoré Fragonard* (1732—1806), deſſen Kindergruppen in den zierlich lebendigen Terracottafiguren *Claude Michel Clodion's* (No. **186**, 3) ihr plaſtiſches Widerſpiel finden. Die volle Rückkehr zur einfachen, wahren Natur offenbaren die Stillleben und die Figurenbilder *Jean Baptiſte Chardin's*. Dieſer ſchildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreiſen

(No. **244**, 5) und weiß in gut niederländiſcher Weiſe auch dem Hausrath und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetiſche Seite abzugewinnen. In noch engerem Anſchluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgerthum“ ſtehen die Gemälde des von Diderot hochgeprieſenen *Jean Baptiſte Greuze* (1725—1805). Seine Familienſcenen (No. **244**, 6) ſpitzen ſich zuweilen zu dramatiſchen Effecten zu, erzählen zuſammenhängende Familiengeſchichten. Mit der moraliſirenden Tendenz zeigen ſich freilich die mitunter an das Lüſterne ſtreifenden Züge ſeiner Mädchengeſtalten nicht ganz im Einklange.

---

10. Der Barock- und Rococostil.

Wie die Bezeichnung „gothiſch“ für die Kunſt des ſpäteren Mittelalters urſprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden ſpöttiſchen Beigeſchmack zur Unterſcheidung der Streben- und Widerlagerarchitektur von der älteren romaniſchen Baukunſt verwendet wird: ſo faßte man in den Ausdrücken Barock, Rococo, Zopf zuerſt gleichfalls das verächtliche Urtheil über die Kunſt des 17. und 18. Jahrhunderts zuſammen, gebraucht aber jetzt namentlich in Deutſchland (die Franzoſen gliedern die Kunſtperiode von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige) dieſelben ſchlechthin zur Charakteriſtik der auf einander folgenden Kunſtweiſen. Man verſteht unter Barockſtil die am Ausgange der Renaiſſance herrſchende Weiſe, durch bis zum Uebertriebenen und Ueberladenen verſtärkte Formen, durch geſchweifte und gekrümmte Linien, durch ſcharfe Contraſte zu wirken und den Schein der Kraft und des Lebens zu erwecken. Die Renaiſſancemotive werden als Grundlage beibehalten, aber theils von ſpielenden Zierraten überwuchert, theils aus dem geſetzmäßigen Zuſammenhange geriſſen, durch einſeitige Betonung von ihrer urſprünglichen Bedeutung abgelenkt (No. **179**, 1; **183**, 1). Pomp und Pracht ſpricht aus dieſer Kunſtweiſe; der Eindruck wird bis zur Betäubung geſteigert, wie dem Stoffe, in welchem der Künſtler arbeitet, ſo in noch höherem Maße den einzelnen Kunſtgattungen Gewalt angethan, ihre Schranken, dem Effecte zu Liebe, durchbrochen. Doch überwiegt die Freude am Maleriſchen, welches auch in den anderen Künſten gegen früher einen breiteren Raum einnimmt. Dieſe Richtung deckt ſich im Allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwig's XIV. In der folgenden Periode (Ludwig's XV. oder Rococo) löſen ſich alle feſten, kräftigen Formen in leichte zierlich gewundene Linien

auf, das Geſchnörkelte und Muſchelartige (von „rocaille“ dürfte der Name herrühren, welcher wahrſcheinlich am Anfange unſeres Jahrhunderts in franzöſiſchen Emigrantenkreiſen aufkam) herrſcht vor, die Umriſſe ſchlängeln ſich (No. **183**, 4, 5), an die Stelle des Gebauſchten tritt das Knittrige; wenn Farben zur Anwendung kommen, ſo werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, lichte, roſige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer ſtärkeren Wiederanlehnung an antikiſirende Formen und an die Natur bezeichnet die Kunſt in dem ernüchterten Zeitalter Ludwig's XVI. (Zopf). Mit dieſen Bemerkungen iſt das Weſen der auf einander folgenden Perioden noch lange nicht erſchöpft; die ſo wichtigen kulturgeſchichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Geſagte genügen, um die Grundzüge der Decoration in den verſchiedenen Kunſtweiſen zu charakteriſiren. Eine Beſchränkung aber der Ausdrücke Barock, Rococo, Zopf auf das decorative Gebiet erſcheint aus mannigfachen Rückſichten rathſam. Denn man kann wohl von einer Barockarchitektur und Barockſculptur ſprechen, eine reine Rococoarchitektur zu ſchildern würde aber ſchon große Schwierigkeiten bereiten, und ſelbſt in der Barockperiode laſſen ſich die Bauſitten der verſchiedenen Länder ebenſowenig wie die einzelnen Bauwerke auf eine einzige Wurzel zurückführen, die üblichen Bauformen ſich nicht nach einer Regel oder Schablone zurechtlegen. Der Gang der Bauentwickelung ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts war beiläufig folgender:

In Italien hatten *Bernini*, noch mehr aber *Francesco Borromini* (1599—1667) die Wirkungen des überlieferten Renaiſſanceſtils durch bewegtere Linien und der Malerei entlehnte Mittel geſteigert. Durch ſie kamen die Kurven bei der Faſſadenanlage, die durch Halbſäulen verſtärkten Säulen, welche vortreten und die auf ihnen ruhenden Gebälktheile nachziehen, das Spiel mit Schatten und perſpectiviſchen Effecten zu allgemeiner Aufnahme.

Die alten kirchlichen Traditionen werden in der Anordnung der inneren Räume aufgegeben, die Kirche verwandelt ſich in einen Prunkſaal. Der farbige Schmuck, durch Incruſtationen und Fresken bewirkt, insbeſondere die Deckengemälde mit ihrer prunkvollen Scheinarchitektur, ihren künſtlichen Perſpectiven, die reichen Vergoldungen erhöhen dieſen Eindruck. Das virtuoſe Element, das ſich in der Behandlung des Marmors, als wäre es gefügiges Holzmaterial (gewundene Säulen), in der geſchickten Wiedergabe kühnſter und ſeltſamſter Bewegungen in den plaſtiſchen Werken, in der auf Sinnentäuſchung berechneten maleriſchen Decoration ausſpricht, darf nicht unerwähnt bleiben, wenn man den glänzenden Erfolg des italieniſchen Barockſtiles erklären will. Derſelbe iſt außer in

Rom namentlich in Unteritalien und auf Sicilien durch Prachtſtücke vertreten, wanderte aber auch über die Alpen und wurde beſonders in den katholiſchen Landſchaften Süddeutſchlands und Oeſterreichs heimiſch. Zahlreiche Paläſte und Kirchen in Wien und Prag, wie in den ſüddeutſchen Reſidenzen, auch einzelne Dome und Kloſterkirchen (No. **144**, 3), ſind im italieniſchen Barockſtile ausgeführt. Er herrſchte aber keineswegs ausſchließlich dieſſeits der Alpen. In Frankreich hatten heimiſche Künſtler frühzeitig die feſteren Regeln der antik-römiſchen Architektur zu Ehren gebracht und in der äußeren Gliederung ihrer Bauten (nicht in der inneren Ausſtattung) eine größere Ruhe, einfachere mächtigere Verhältniſſe angeſtrebt. Auch in Holland bewahrten, wie das Amſterdamer Rathhaus, ein Werk des *Jacob van Campen* (No. **143**, 1), zeigt, die Formen der reinen Renaiſſance ihre Geltung. Auf deutſchem Boden kreuzen ſich und berühren ſich die italieniſchen, franzöſiſchen und holländiſchen Einflüſſe. Nach franzöſiſchen Muſtern richteten ſich gern die geiſtlichen und weltlichen Fürſtenhöfe im weſtlichen Deutſchland von Bonn, Brühl, Coblenz, Mainz bis nach Mannheim und Raſtatt hinauf. Die Einwirkung Hollands iſt in der norddeutſchen Architektur, beſonders in Berlin, bemerkbar. Die deutſche Kunſt befaß aber überdieß noch ihre eigenthümlichen Ueberlieferungen. Einzelne Elemente der deutſchen Renaiſſance, z. B. die Cartouche, wiederholen ſich auch im Barockſtil (No. **180**, 1; **181**, 7), wie denn überhaupt die Grenzen der deutſchen Renaiſſance gegen die ſpäter herrſchende Kunſtweiſe kaum ſcharf abgeſteckt werden können. Endlich muß die perſönliche Eigenart deutſcher Architekten, welche auf weiten Studienreiſen ſich einen freien Ueberblick und größere Selbſtändigkeit errungen hatten, erwogen werden. Ein einheitlicher deutſcher Barockſtil, eine gleichmäßige Entwickelung der deutſchen Architektur im 18. Jahrhundert beſtand nicht. Von den gewöhnlichen Barockbauten unterſcheiden ſich z. B. weſentlich die Kunſtſchöpfungen, welche ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Berlin erſtehen: das Zeughaus (No. **142**, 4), von dem wahrſcheinlich aus Holland ſtammenden kurfürſtlichen Oberingenieur *Johann Arnola Nering* entworfen, nach deſſen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Bodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das letztere, eine ältere ziemlich unregelmäßige Anlage (No. **143**, 3), wurde im Jahre 1699 einem Umbau und theilweiſem Neubau unterworfen und die Leitung des Baues *Andreas Schlüter* (geb. in Hamburg 1664, geſt. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter war nicht allein Baumeiſter, ſondern auch Decorateur (No. **144**, 1) und Bildhauer. In allen Thätigkeitskreiſen bricht ſich ſeine kraftvolle Perſönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, ein Theil der kühnen Flugkraft, welche ſeit dem großen Kurfürſten dem jugendſtarken

preußiſchen Staate innewohnt, ſei auf den Künſtler übergegangen. Man findet in Schlüter's Werken keinen leeren Pomp und mühſam aufgebauſchten Glanz, ſondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie, welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überſchreitet. Der plaſtiſche Schmuck am Zeughauſe, außen Trophäen, in den Fenſterſchlußſteinen des Hofes Masken ſterbender Krieger (No. **128**, 1), bilden keinen zufälligen, nur loſe mit dem Werke verknüpften Zierrat, ſondern bringen wirkliches Leben in die architektoniſche Gliederung und geben dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifend poetiſchen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schloſſes (No. **143**, 2) hat Schlüter der Renaiſſance die einfach großen Verhältniſſe und das Wirken durch kräftige Contraſte abgelauſcht. Sein berühmteſtes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterſtatue des großen Kurfürſten (No. **128**, 2) geſchaffen. Sie iſt in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürſtenbrücke) berechnet; durch den Gegenſatz zu den heftig bewegten, gefeſſelten Kriegern am Sockel tritt die majeſtätiſche Ruhe des Kurfürſten noch deutlicher hervor. Das Größte, was ein Künſtler leiſten kann, das Fortleben des von ihm geſchaffenen Typus in der Volksphantaſie, hat Schlüter hier erreicht.

In eine Welt des üppigſten Glanzes und höfiſcher Pracht führt der unter Auguſt dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und urſprünglich nur als Theil eines großartigen architektoniſchen Feſtapparates gedacht. Nach dem Plane des Baumeiſters *Matthias Daniel Pöpelmann* (1662—1736) ſollte die Anlage nach Art der „alten römiſchen Staats-, Pracht- und Luſtgebäude“ alles in ſich vereinigen, was zu Luſt- und Prachtaufzügen und zu ritterlichen Uebungen dienlich erſcheint. Auch in Schlüter's Geiſte hatte ſich der Berliner Schloßbau zu einem römiſchen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfiſche Luſtbarkeiten geringere Rückſicht nahm, alles in ernſte, ſchwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die „Schauburg“, die im Sommer in eine Orangerie verwandelt werden kann und in welcher die Gepränge und Luſtbarkeiten des Hofes ſich abſpielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreistheile bewegter geſtaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte mittlere Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Baluſtraden) geſchloſſen, welche durch hohe und reich geſchmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (No. **142**, 2, 3) unterbrochen werden. Die Dachform der Pavillons geht auf franzöſiſche Muſter zurück, die Vervielfältigung der Strukturtheile, wie der Säulen und Pfeiler, die gebrochenen Halbzirkel, die Vorliebe für Hermen entſprechen dem herrſchenden Barockge-

ſchmacke. Damit iſt aber die Eigenthümlichkeit des Zwingerbaues nicht erſchöpft. Der Zwinger erſcheint vorwiegend als Innenbau. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Cavalieren belebt zu denken, die Pavillons mit ihren Grotten, Springbrunnen ſtellen Erholungsräume dar, in welche ſich die Hofgeſellſchaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Dieſen Charakter eines Schauplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten Säulenſchäften, in den Vaſen der Baluſtraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenſtereinfaſſungen u. ſ. w. deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Feſtſaaldecoration an, im Gegenſatz zu den meiſten franzöſiſchen Prunkhöfen, die nur Faſſadenmotive wiederholen. Aus einer anderen Gruppe von Barockbauten (in den fränkiſchen Landſchaften) heben wir zwei Werke des *Balthaſar Neumann* (1682—1753) hervor, einen Pavillon des Würzburger Schloſſes (No. **144**, 4), an welchem ſich der barocke Stil insbeſondere in der Fenſterarchitektur und in dem oberſten Halbgeſchoſſe offenbart, und das Innere der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen (No. **143**, 4) mit dem Gnadenaltar, deſſen Muſchelwerk bereits die Nähe des Rococo andeutet. Proben der Bauweiſe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bieten das Luſtſchloß Solitude bei Stuttgart (No. **142**, 1), welches durch die ſtattliche Freitreppe und den Kuppelbau ſich einen vornehmen Charakter wahrt, ſonſt in ſchlichten Verhältniſſen gehalten iſt, und der Kuppelthurm der franzöſiſchen Kirche in Berlin (No. **142**, 5). Derſelbe geht auf römiſche Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, zeigt die Ernüchterung, welche nach der Berauſchung im üppigen Barock- und Rococoſtil eintrat und zu einer größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit der Bauformen führte.

In der Ausſtattung und Decoration der inneren Räume, auf dem Gebiete des Kunſthandwerkes kommt die franzöſiſche Kunſtweiſe viel ausſchließlicher zur Geltung als im Kreiſe der Architektur. Die Schilderung der auf einander folgenden franzöſiſchen Decorationsmoden deckt ſich beinahe vollſtändig mit der Erzählung der Schickſale des europäiſchen Kunſthandwerkes ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Dieſe Thatſache wird nicht durch das Anſehen des franzöſiſchen Hofes allein erklärt, ſondern findet auch ihre Rechtfertigung in der Tüchtigkeit des franzöſiſchen Kunſthandwerkes. Colbert hatte 1667 die Gobelinmanufactur zur „manufacture royale des meubles de la couronne“ erhoben. In ihr fanden Kunſthandwerker aller Art: Ebeniſten, Bildhauer, Maler, Goldſchmiede, reiche Beſchäftigung und trefflichſten Unterricht. Dem Eintritt in Spezialwerkſtätten ging eine ſorgfältige Zeichenſchule voran. In dieſer Manufactur wurden die ſchönſten Meubel des Verſailler Schloſſes geſchaffen. Solche glänzende Aufgaben ſpornten die

Kräfte der Arbeiter an. Die technische Tüchtigkeit der letzteren lockte wieder die Künstler, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Aehnlich wie im 16. Jahrhundert die sogenannten Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten, so boten die französischen „Dessinateure" unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachsten Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den Decorationsstil. Wir führen die wichtigsten Ornamentstecher an, die aber vielfach auch die Erfinder der Ornamente waren und, wie z. B. *Jean Berain* (1636?—1711), die Decoration von Prachträumen (Plafond in der Apollogalerie im Louvre) unmittelbar in ihre Hände nahmen: *Jean Lepautre* (1617—1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter hat er gestochen) und Vielseitigkeit, dann den schon erwähnten *Jean Berain*, welcher von den Raffael'schen Grottesken seinen Ausgangspunkt nahm, übrigens noch drei Namensgenossen besaß, deren Arbeiten schwer auseinander zu halten sind, *Bernard Toro* in Toulon (1672—1731), auch als Bildhauer und Holzschnitzer (No. **180**, 9) thätig, und *Daniel Marot*, welcher als Hugenott aus Paris verbannt wurde und in Holland lebte (No. **179**, 4; **181**, 2). Im Zeitalter Ludwig's XV. gewannen als Decorateure und Ornamentenzeichner *Juste Aurèle Meissonier* aus Piemont († 1750), *Gille Marie Oppenort* (1672—1742), *Babel, Leroux*, und der in München thätige *Cuvillié* (No. **144**, 2) den größten Ruf. In den Vignettenzeichnern im Zeitalter Ludwig's XVI., wie *Gravelot, Karl Eisen* (No. **185**, 10), *Augustin de Saint-Aubin, Moreau le jeune* lebte die Ornamentik, die glänzendste Seite der Kunst des 18. Jahrhunderts, sich aus.

Im Interesse der Goldschmiede entfalteten die Dessinateure vorzugsweise ihre Wirksamkeit. Die Werke der Goldschmiede lassen uns den wechselnden Einfluß der letzteren und zugleich die Wandlungen des decorativen Stiles am sichersten erkennen. Unter den Goldschmieden, welche Ludwig XIV., ehe die Finanznoth des Staates ihm Sparsamkeit aufzwang, am meisten beschäftigte, nimmt *Claude Ballin der ältere* (1615—1678) den ersten Rang ein. Ein großer Theil der massiven mit bossirtem Silber beschlagenen Möbel im Versailler Schlosse ging aus seiner Werkstätte hervor. Sie wanderten sämmtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzenen Gartenvasen haben sich erhalten. Die Prachtstücke, Vasen (No. **181**, 3), Schalen, Kübel, Spiegel, Kandelaber, Leuchter kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenossen Ballin's Verständniß der Antike rühmen, so haben wir das Lob auf die Thatsache einzuschränken, daß ihm Renaissancemotive nicht fremd blieben. Doch gilt auch dieses mehr von seinen für den Hofgebrauch bestimmten Arbeiten,

als von ſeinem Kirchengeräthe, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßloſe Anhäufung von Zierraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert. In den erſten Jahren der Regierung Ludwig's XV. übten *Nicolas Delaunay* und der jüngere *Claude Ballin* (1661—1754) eine reiche Wirkſamkeit aus. Der Hauptvertreter des Rococo bleibt aber *Thomas Germain* (1673—1748), deſſen Vater Pierre bereits die Goldſchmiedekunſt betrieben hatte. Sein Hauptwerk war eine Toilette für die Königin Marie Lesczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergeſtellt und aus 50 Stücken beſtehend, unter welchen auch nicht das kleinſte Boudoirgeräthe bis zum Pudermeſſer herab fehlte. Die (No. **183**, 8 u. 9; **184**, 7 u. 14) mitgetheilten Proben zeigen die Vorliebe für das Gewundene, Muſchelförmige, welches den Rococoſtil charakteriſirt. Der letzte bedeutende Goldſchmied der Rococozeit, *Jacques Roettiers* (1707—1784, doch nur bis 1750 hervorragend thätig) ſchuf das Tafelgeſchirr für den Kölniſchen Kurfürſten 1749, durch die feine Zierlichkeit der Arbeit (Eichenblätter an den Girandolen, auf welchen Inſekten kriechen) ausgezeichneter als durch die Pracht der Formen. Bereits an den Arbeiten des *Jean Denis Lempereur*, des Juweliers der Madame de Pompadour, macht ſich eine Aenderung des Geſchmackes bemerkbar. Es tritt die bisher vernachläſſigte Blume, das Edelſteinbouquet, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Dieſes hängt mit dem allgemeinen Umſchwunge in den Kunſtanſchauungen ſeit der Mitte des 18. Jahrhunderts zuſammen. Durch Reiſende, Antiquare, Theoretiker (Präſident de Broſſe, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerkſamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herculanum ohnehin wieder der gebildeten Geſellſchaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlichen verbanden ſich Angriffe auf das „Gothiſche, das Contournirte und Recontournirte". Bereits in den ſechziger Jahren waren Formen und Ornamente „à la grecque" in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldſchmiedekunſt blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnoth großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden ſelten. Man half ſich mit plattirtem Silber und Stahl (pinsbeck); der glänzende ſchwarze Lack, mit welchem man die Gegenſtände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgiltig. Die Goldſchmiede (Auguſte, Gouttier, Forty u. a.) legten auf die feine Ciſelirung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze (No. **185**, 5) und decorirten Porzellanvaſen. Einen Hauptgegenſtand der Goldſchmiedearbeit bildeten die Tabatièren (Klingſtedt war der „Raffael der emaillirten Doſen"), den Herren im Salon bei der Converſation ebenſo unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert

hindurch Künſtler, darunter ganz hervorragende, ſich gern betheiligten.

Im Kreiſe der keramiſchen Kunſt, welche namentlich im 18. Jahrhundert einen hohen Aufſchwung nahm, feſſelt die Aufmerkſamkeit zumeiſt das Eindringen des orientaliſch-chineſiſchen Elementes. Seitdem chineſiſches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Verſuchen, dasſelbe nachzuahmen und herzuſtellen, nicht gefehlt. Solche Verſuche ſind in Italien ſchon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in ſo hohem Maße begehrenswerth erſcheinen. Es beſitzt in der That alle Eigenſchaften eines idealen Eßgeſchirres. Die Porzellanmaſſe, eine Miſchung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldſpath, welche bei ſtarkem Feuer durch Zuſammenſinterung in eine Paſte ſich verwandelt, fügt ſich allen Formen, iſt leicht, transparent, wird nicht von Stahl und Feuer angegriffen, läßt ſich bemalen, emailliren, vereinigt die Natur des Glaſes und des Steines. Durch den holländiſchen Handel kamen zuerſt größere Maſſen chineſiſchen Porzellans auf europäiſche Märkte; in Holland wurde es auch am früheſten mit Erfolg nachgeahmt. Die Faiencen von Delft, wo ſeit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenſtände, ſogar Geigen, aus feiner Thonerde hergeſtellt wurden, gehen von der Decoration in einfachen blauen Tönen bald zu polychromer Ausſchmückung über und ſuchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen etc. den orientaliſchen Vorbildern näher zu kommen (No. **180**, 2—4; **181**, 6). Epochemachend wurde ſodann die Erfindung der echten Porzellanpaſte durch *Friedrich Böttger* (1682—1719) in Meißen. Die höchſte Blüte der Meißener Porzellanmanufactur fällt in die Zeit 1730 bis zum ſiebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation zur Darſtellung von Figuren wurde beſonders durch den Modelleur *Kändler* mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angethan wurde. Es ſind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturcavaliere und feinen kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rococo führen; auch die Formen tragen das Gepräge des Rococoſtiles deutlich an ſich. Da die einfachen Formen, durch die Glaſur verkleiſtert, keine Wirkung üben, ſo ging man abſichtlich auf das Unregelmäßige, Gekrümmte und Krauſe los und ſchuf hier das wahre Ideal und Muſter des Rococo (No. **183**, 3; **184**, 1; **185**, 3 u. 4).

Zahlreiche Porzellanmanufacturen entſtanden im Wetteifer der verſchiedenen Höfe und Länder, ſo in Wien (No. **184**, 5), Ludwigsburg (No. **184**, 6), Höchſt u. a. in Deutſchland, in Chelſea, in Capo di Monte bei Neapel u. a. Der Meißener Manufactur ſteht jene von Sèvres, nach Sèvres 1756 aus Vincennes übertragen, eben-

bürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten franzöſiſchen Staatsanſtalt nicht wie in Meißen hartes, echtes Porzellan, ſondern Frittenporzellan (pâte tendre) fabrizirt, welches glasartiger, durchſichtiger, ſchmelzbarer erſcheint, Bleiglaſur enthält, die Farben (rose tendre und bleu turquois werden beſonders geſchätzt) tiefer in die Paſte eindringen läßt, nicht als Eßgeſchirr ſondern nur zur Herſtellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieſer Beſtimmung muß es zugeſchrieben werden, daß in Sèvres ſich die Prunkformen des Barockſtiles ſo lange erhielten (No. **184**, 2 u. 3). Den Einfluß der Antike, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in alle Kunſtkreiſe immer ſtärker eindringt, verrathen die Faiencen, welche unter der Leitung des *Joſiah Wedgewood* (1730—1795) in der „Etruria" genannten Fabrik in Staffordshire, dem alten engliſchen Töpferbezirke, hergeſtellt wurden. Wedgewood verſuchte ſich in verſchiedenartigen Miſchungen von Thonerde, ahmte bald Porzellan, bald (in der Farbe) Baſalt, Jaspis, Achat nach, erfand den „Jasper", eine dem Porzellanbiscuit ähnliche, leicht knetbare Maſſe, die ſich beſonders zur Herſtellung von Reliefs, Cameen u. dergl. eignet. Das kunſthiſtoriſch wichtigſte Moment bleibt die Huldigung, welche in Inhalt und Formen den antiken Idealen gewidmet wird (No. **184**, 9—13).

Die Möbel der Barockperiode zeigen zunächſt eine doppelte Geſtalt. Sie ſind geſchnitzt (No. **181**, 4 u. 5) und gepolſtert (No. **182**, 3). Die geſchnitzten Möbel treten aber bald gegen die inkruſtirten, eingelegten Arbeiten zurück, welche ſich mit einzelnen Modificationen das ganze 18. Jahrhundert im Gebrauch erhielten. Sie kamen namentlich durch *André Charles Boule* (*Buhl*) am Ende des 17. Jahrhunderts in die Mode. Nach Boule wurden geradezu alle Arbeiten von ausgeſchnittenem und wiedereingelegtem Metall auf Schildkrotgrund benannt, welche eigentlich nur die viel ältere Intarſia neubeleben, jetzt aber eine weitergehende Verwendung z. B. bei Uhrgehäuſen, Conſolen, Tiſchplatten finden (No. **180**, 5; **182**, 7 u. 9). Wie der Rococoſtil ſich in Möbeln widerſpiegelt, zeigen die Beiſpiele von Bilderrahmen (No. **184**, 8; **185**, 2). Sie verlieren ihre feſte architektoniſche Structur und ranken ſich in mannigfachen Krümmungen um die innere Fläche herum. Dieſelbe Vorliebe für das Gekrümmte, Verſchlungene zeigt der Dresdener Spiegeltiſch (No. **186**, 2) und die zur Vergleichung zuſammengeſtellten Tiſchbeine (No. **186**, 10 u. 11). Im ſchroffen Gegenſatze zu denſelben treten die mageren, ſteifen, durch den Kupferbeſchlag noch härter erſcheinenden Möbel aus dem Zeitalter Ludwig's XVI. (No. **183**, 10; **186**, 12) auf. Den Wandel und Wechſel des Geſchmackes geben auch die an der Stelle der Tapeten üblichen Wandverkleidungen oder panneaux kund. Leicht zierlich und duftig heben ſich

in den älteren bemalten Wandfeldern Claude Gillot's und in jenen in Watteau's Stil entworfenen (No. **186**, 5) die Figuren und das Rankenwerk von dem hellen Grunde ab, die geraden Linien, die Säulen, die mageren Guirlanden herrſchen im Zeitalter Ludwig's XVI. vor (No. **183**, 1).

Das decorative Gebiet bildet unſtreitig die Glanzſeite der Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts. Sollte wirklich die Kunſt, wie ſie vom Handwerke ausging, in das Handwerk ſchließlich zurückgekehrt ſein, für immer in ein zierliches, leicht tändelndes Spiel ſich aufgelöſt haben? Ehe man ſolchen trübſeligen Gedanken Raum gibt, empfiehlt ſich die Erwägung, daß das 18. Jahrhundert nicht bloß das Zeitalter des Rococo ſondern auch die glänzendſte Periode der freien Kritik und der begeiſterten Erhebung zu großen menſchlichen Idealen darſtellt. Es war eine Zeit der Ausſpannung, der nothdürftig durch überreizte Genüſſe verdeckten Ermüdung, aber auch die Zeit kühner Kämpfe. In der Natur der bildenden Künſte liegt es nicht, den Kampf zu beginnen, über ſo treffliche Mittel ſie auch gebietet, den Feind, wenn der Kampf eine gewiſſe Höhe erreicht hat, zu ſchädigen. Es begreift ſich, daß ſie zunächſt vorzog, in den gewohnten Geleiſen zu beharren. Aber ſchon wurde durch die Literatur der Boden bereitet, auf welchem ſie neue Bahnen ziehen ſollte. Die Anrufung der Antike und der einfach wahren Natur, anfangs das Feldgeſchrei der kritiſchen Oppoſition, erwies ſich bald als ein fruchtbarer Ausgangspunkt für die Neubelebung künſtleriſcher Thätigkeit. Auch die Thatſache muß zu Gunſten der productiven Kraft des 18. Jahrhunderts ſprechen, daß in der ſpäteren Zeit desſelben der Kreis der kunſtpflegenden Völker ſich namhaft erweitert. In Spanien erſteht nach faſt hundertjähriger Pauſe ein hervorragendes Talent in *Francisco Goya* (1746—1824), welcher nicht bloß als Maler eine merkwürdige Vielſeitigkeit entwickelt, ſondern insbeſondere als Radirer (Caprichos, los desastros de la guerra u. ſ. w.) die lebendigſten Sittenbilder uns vor die Augen führt und ähnlich wie Hogarth, nur noch ätzender und mit freierem Umblicke die Kunſt die Geißel der Satire ſchwingen und in den großen Kampf der Meinungen einſpringen läßt. England, bisher im Kreiſe der Malerei und Plaſtik ungenügend vertreten, tritt jetzt in den Vordergrund. Mag auch *William Hogarth's* künſtleriſche Bedeutung überſchätzt worden ſein, in ſeinen Allegorien und in Kupfer geſtochenen moraliſirenden Erzählungen (Rakes progress, Mariage à la mode, Harlots progress u. ſ. w.), das Uebermaß des witzigen und ſatiriſchen Details die maleriſche Wirkung zerſtören: unleugbar bleiben die großen Verdienſte der engliſchen Porträt-, Landſchafts- und

Genremaler, wie *Joſuah Reynolds, Th. Gainsborough, Th. Lawrence, Morland* und *Opie* (No. **245**, 1—5), welchen man zu ihrer Zeit auf dem Feſtlande nur wenige ebenbürtige Maler zur Seite ſtellen konnte. Bei den großen Kulturvölkern des Continents aber hat die Vertiefung in die antiken Studien nicht bloß eine augenblickliche Ablenkung vom Schwulſte und von der conventionellen Natur bewirkt, ſondern einen feſten und dauernden Grund zu einer neuen Kunſtanſchauung gelegt. Die Männer, welche am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts dem antiken Ideale huldigten oder zu einfach natürlichen Schilderungen des Lebens zurückkehrten, ſind entweder wie *Raphael Mengs, Canova* und *Daniel Chodowiecki* die Vorläufer der modernen Kunſt geweſen oder haben ſich wie *Asmus Jacob Carſtens* und *Jacques Louis David* (No. **246**, 1—5) als Reformatoren an die Spitze derſelben geſetzt. Sie finden ihre volle Würdigung, wenn die Schickſale der Kunſt in dem gegenwärtigen Zeitalter erzählt werden.

Namenregister.

Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf das Textbuch, die anderen auf die Nummern der Bilderbogen.

Aeken s. Bosch.
Agasias 27, 4. (58)
Ageladas (40)
Agesandros 25, 5 (56)
Agnolo, Baccio d', (194)
Aken, Gabr. van, (318)
Albani, Fr. 217, 6 (260)
Albero (125)
Alberti, Leon Batt., 97, 10. 101, 3. 157, 6 (188 u. 191)
Albertinelli (241)
Aldegrever 224, 4 u. 5. 175, 10 (291 u. 328)
Allessi, Galeazzo, 100, 7. (199)
Altdorfer (291)
Altichiero 199, 1 u. 2 (187)
Alxenor (37)
Amadeo, Giov. Ant., (192 u. 209)
Amberger (306)
Amman, Jobst, 171, 7 (306)
Amerigi s. Caravaggio.
Angelico, Fra, 199, 4—6 (187)
Antelami 108, 4 (178)
Anthemios 43, 3 (99)
Antonius (173)
Apelemman (145)
Apollonios aus Athen 28, 3 (60)
——. aus Tralles 26, 1 (56)
Aretino, Nic., 111, 3 u. 4 (181)
Aristeas 27, 7 (61)
Arras, Math. von, (152)
Athenodoros 25, 1 (58)
Avanzi 199, 1 u. 2 (187)

Babel, P. E., (378)
Baldung, Hans, 222, 7 (300)
Ballin, Claude, 181, 3. (378)
—— le jeune (379)
Bambaja, Agost., 157, 4 u. 5 (209)
Bandinelli 121, 5 (217)
Bang, Hieron., 170, 6 (328)
Barile 158, 2 (264)
Bartolo, Tad. di, 199, 3 (186)
Basseggio, P., (176)
Battagli, Giov. B., 100, 2.
Battoni, Pomp., 218, 5 (261)
Bazzi s. Soddoma.
Beer, Georg, 135, 2 (317
Bega, Corn., (355)
Begarelli 118, 10. 119, 3 (209)
Beham, Barthel, 223, 7. 224, 7. (290)
—— Sebald, 177, 8. 223, 8. 224, 8—10 (290 u. 328)
Bellini, Gentile, 206, 1 (229)
—— Giov., 206, 2 (253)
Benvenuto, Pietro, 99, 7 (193)
Berain, Jean (378)
Berchem 238, 4 (356)
Bernini 106, 7. 122, 3 u. 4. 123, 5 (199 u. 218)
Berruguete, Alonso, 123, 1.
Bettini, Giov., (191)
Bianco (200)
Biart, Colin, (310)
Binck, Jac., 225, 5 (291)
Birkenhultz 177, 7.
Bles, Herry, (304)
Boëthos, 22, 9. (54)
Bol, Ferd., (360)
Bologna, Giov. da, 121, 4 (217)
Bonannus (179)
Borgognone 98, 4.
Borromini (199 u. 374)
Bosch, Hier., (303)
Böttcher, Fr., (380)
Botticelli 201, 3. 203, 1 (223)
Boucher, Fr., 244, 4 (372)
Boule, Ch. Andr., 182, 7 u. 9. (381)
Bouts, Dierick, 221, 6 (273)
Bramante, 106, 4. 161, 1 u. (192 u. 195)
Bregno, Ant., 103, 3 (194)
Bril, Paul, (304)
Briosco s. Riccio.
Brosse, Sal. de, 181, 4 (311)
Brouwer, Adr., 232, 1—3 (342)
Brueghel, Jan, 229, 3 (304)
—— Peter, 229, 5 (303)
Brüggemann 125, 10 (278)
Brunellesco 99, 1, 4, 6. 102, 7. 105, 3. 112, 2. (189)
Bruyn, Barth. de, (306)
Bry, Theodor de, 176, 12.
Buhl s. Boule.
Bulland, J., (310)
Bounarroti s. Michelangelo.
Burckmaier, Hans, 226, 2 u. 3. (294)
Busketus 62, 6.
Busti s. Bambaja.

Calcar, J. Joest von, 222, 3. (275)
Calendario (176)
Callot 241, 4 (367)
Cambio, Arn. di, 89, 1. 109, 4 (172 u. 180)
Campana, Pedro, (363)
Campagna, Girol., (213)
Campen, Jac. v., 143, 1 (375)
Campione, M. di, 90, 1. 2. (174)
Candido s. Witte.
Cano, Alonso, (365)
Canova, Ant., 128, 4 u. 5. (383)
Caprina, Meo del, (193)
Caracci 217, 2. (258)
Caravaccio, Michelangelo da, 218, 1 u. 2. (260)
Carpaggio, Vittore, 203, 5. (229)
Carstens, A. J., 246, 5 (383)
Castagno, Andr. del, (221)
Cellini, Benvenuto, 118, 5 u. 6 (217 u. 263)
Champagne, Phil. de, (367)
Chardin, Simeon, 244, 5 (372)

Chersiphron (31)
Chodowiecki, Dan., 246, 3. (383)
Christus, Petrus (372)
Cimabue 196, 2. (182)
Civitali 117, 3. (208)
Claude Lorrain 243, 2. (369)
Clodion 186, 3. (372)
Clouet, Franç. (308)
Codde, P. (354)
Collaert, Jan, 173, 8. (324)
Collins, Alex. (305 u. 316)
Coques, Gonzales (343)
Cormont, Thom. de, (144)
Cornelissen, Cornelis (346)
Corradi (200)
Correggio 215, 1 u. 3. (252)
Cosimo, Piero di, 203, 6. (226)
Costa, Lorenzo, 203, 4. (229)
Coucy, Robert de, 70, 3. (144)
Coxie, M. van, (305)
Craesbeck, Joos van, (343)
Cranach, L., 223, 2—4. (291)
Crayer, Caspar de, (340)
Credi, Lorenzo di, 202, 5. (225)
Crivelli, Carlo, 203, 3. (229)
Cronaca, Simone, 101, 1. (191)
Culmbach, Hans von, 226, 4. (290)
Cuvillié 144, 2; 186, 6. (378)
Cuyp, Albert, 238, 1. (361)
—— Gerrits (346)

Daedalos, 21, 13. (49)
Daddi, Bern., 198, 1. (185)
Daubigny, Phil., 179, 6.
David, Gerard, (274)
David, J. L., 246, 1 u. 4. (383)
Dehn-Rothfelser (318)
Deibel, Jos., 184, 8. 185, 2.
Deinokrates (31)
Delaulne, Etienne (324)
Delaunay, N. (379)
De l'Orme s. Orme.
Deutsch, Manuel (300)
Diepenbeek, Abr. van (341)
Dolce, Carlo, 217, 7. (261)
Domenichino 217, 3. (259)
Donatello 112, 7; 113, 2, 5, 6; 114, 1 u. 2. (202)
Dou 235, 3; 240, 5. (358)
Duccio 195, 4 u. 5. (185)
Duccio, Agostino d'Antonio di, (205)
Ducerceau, J. Androuet, 129, 5; 173, 9. (324)
Duck, A. (354)
Dughet, Gaspard, (368)
Dum, Peter, 144. 3.
Dürer, Alb., 174, 1; 176, 8; 224, 1—3; 225, 1—3; 226, 1. (282 ff.)
Dusart, Cornelis (355)
Dyck, Anton van, 231, 3—5. (340)

Eeckhout, Gebr. v. den, (360)
Eisen, K. 185, 10 (378)
Elsheimer, Adam, 233, 1. (344)
Endterlein, Caspar, 172, 10.
Engelbrechtsen (302)
Ensingen, Ulrich von (174)
Ernulf (146)
Erwin s. Steinbach.
Everdingen, Allart van, (362)
Eyck, Hubert u. Jan van, 220, 1 u. 2; 221, 1—4. (270 u. ff.)

Fabritius, Karel, (358)
Fain, Pierre, 130, 7. (310)
Fernandes, Alexo (363)
Fiesole s. Angelico.
Fiesole, Mino da, (206)
Filarete, Antonio, 90, 4.
Flinck, Govaert, 237, 1. (360)
Floris, Franz, (305)
Flötner, Peter, 173, 6 u. 7; 174, 4. (328)
Fontana, Orazio, 164, 3.
Formentone 102, 2.
Forli, Melozzo da, (226)
Foucquet, Jean, (275)
Fragonard, J. H., (372)
Franceschi, Piero degli, (223 u. 226)
Francia, Fr., 204, 2. (230)
Francke, Paul, 139, 5.
Frémin, René, 123, 8.

Gaddi, Taddeo, 198, 2. (183)
Gainsborough 245, 3. (383)
Gelder, Arent de, (360)
Gelée s. Claude Lorrain.
Gerhard, Hubert, (305)
Germain, Thomas, 183, 8 u. 9; 184, 7 u. 14; 185, 6. (379)
Ghiberti 111, 9; 112, 1, 5, 6; 113, 1 u. 3. (202)
Ghirlandajo 202, 4; 203, 2. (224)
Ghisi, Giovanni, 162, 10.
Giocondo, Fra, 160, 5. (193 u. 196)
Giorgione 206, 3 u. 4. (253)
Giotto 89, 3; 195, 1—3. (173) (182)
Giovanni, Agostino di, 110, 6. (181)
—— da Padova, 132, 2.
—— Fra (da Verona), 158, 1; 163, 6.
Girardon, 123, 6.
Glykon, 26, 6.
Gmünd, Peter von, (152 u. 174)
Goes, Hugo van der, 220, 5. (272)
Gontard, Karl von, 142, 5.
Gossaert s. Mabuse.
Göts, Seb. (316)
Goujon, Jean, 122, 6; 123, 2. (309)
Goya, Franc., (382)
Goyen, Jan van, 239, 1. (357)
Gozzoli, 201, 2. (222)
Graf, Urs, (300)
Gravelot (378)
Grebber, Peter de, (346)
Greuze, J. B., 244, 6. (373)
Grien s. Baldung.
Grolier, Jean, 167, 1. (326)
Grünewald, Matth., 222, 6. (300)
Guercino (Barbieri) (260)
Guiglielmo, Fra, (180)

Hals, Dirk, (354)
Hals, Frans, 233, 2—5. (348)
Heem, Jan de, (362)
Helst, Barth van der, (359)
Herera, Juan de, 181, 6 u. 7.
—— Francisco (363)
Heemskerk (305)
Hirschvogel, A., 170, 7. (328 u. 331)
Hobbema, M., 239, 5. (362)
Hogarth 245, 1. (383)
Holbein d. Aeltere, 223, 1. (295)
Holbein d. Jüngere, 168, 2, 3, 6; 227, 1—8. (296 u. 328)

Holl, Elias, 140, 5. (321)
Holzschuher, Euch., (321)
Hondecoeter (362)
Honthorst, Gerhard van, 230, 5. (343)
Hoogh, Pieter de, 230, 4. (359)
Hoogstraeten, Sam an, (360)
Hopfer, D., (294)
Hültz, Joh. 74, 1. (149)

Jamnitzer, Wenzel, 172, 2—4. 178, 4 (329).
Iktinos 2, 4 (31 u. 47)
Jones, Inigo, 132, 4; 133, 1 (322).
Isidoros 43, 3 (99).
Juanes, Vicente, (363)
Julius Argentarius, 42, 4.
Joest s. Calcar.
Jordaens, Jakob, (340)

Kalamis 17, 7. (40)
Kallikrates 2, 4. (31)
Kanachos 17, 5. (38)
Kändler (380)
Keijser, Thomas de, (346)
Kellner, Hans, 174, 7—9.
Kephisodot 23, 1. (49)
Kleomenes 27, 2.
Kolmann, Desiderius, (331)
Kominck, Salomon, (360)
Krafft, Adam, 125, 3—6; 126, 1—2; 156, 5. (279)
Kritios 17, 2. (38)
Krumper 127, 5—6. (306)
Künz, Nic., 125, 8.

Laar, Pieter van, (355)
Labenwolf (294)
Lanfranc (146)
Lancret, N., (372)
Latour, M. Q., (371)
Lawrence, 245, 5. (383)
Leblond, Mich., 182, 8.
Lebrun 248, 3. (370)
Lempereur, J. D., (379)
Le Nain (367)
Leochares 22, 7.
Leopardi (210)
Lepautre (378)
Leprestre 129, 2.
Leroux (378)
Lescot, P., 129, 6. (310)
Lesueur, Eust., 241, 5. (369)
Lionardo da Vinci 207, 1—4. (232)
Lippi, Fra Filippo, 201, 3; 202, 2. (221)
Lippi, Filippino, 200, 2, 4, 5. (224)
Lochner, Stephan, 219, 4—6. (269)
Lombardo, Alfonso, 118, 7, (213)
—— Pietro, 101, 2. (194)
Lorenzetti 196, 4—6; 197, 1. (185 u. 186)
Lorenzo, Bernardo di, 101, 6; 105, 7.
Lorrain, Claude, s. Claude.
Lotter, Hieronymus, 135, 1; 138, 1. (320)
Lucas von Leyden, 228, 4—6. (302)
Ludwig (Lapicida) (151)
Luini 215, 4. (235)
Lunghi, Martino, 104, 7.
Lurago, Rocco, 104, 8.
Luzarches, Rob. de, (144)
Lysippos 24, 9. (53)

Mabuse, Jan Gossaert von, 229, 2. (304)
Maderna (199)
Maes, Nicolas (360)
Majano, Benedetto da, 98, 6; 117, 1; 161, 2. (190 u. 207)
Mansart, J. H., 129, 1; 131, 3. (311)
—— Francois, 130, 8. (311)
Mantegna 205, 1 u. 2. (227)
Marchis, Giacomo de', 159, 4.
Marot, D., 179, 4; 181, 2. (378)
Martini, Simone, 196, 2; 197, 2. (186)
Masaccio 200, 1 u. 3. (219)
Masolino (220)
Massys, Quentin, 228, 1—3; 229, 1. (301)
Mazzoni 117, 7. (209)
Meer, Jan v. der, von Delft 236, 2 u. 3. (358)
Meer, Jan v. d., von Harlem (355)
Meissonier, J. Aur., (378)
Memlinc, Hans, 220, 6; 221, 5. (274)
Memmi, S., 197, 3; 198, 3.
Menelaos 26, 7. (51)
Menge, Raphael, 246, 2. (385)
Messina, Antonello da, (228)
Metagenes (31)
Metsu 235, 4—6. (360)
Michelangelo 106, 5; 119. 4—8; 120, 1—5; 121. 1—3; 207, 5; 208. 1—5. (197 214 ff.; 235 ff.)
Michelozzo (190)
Mielich, Hans, (306)
Miereveldt, Michaelvon, (346)
Mieris 237, 5 u. 6. (358)
Mignard, P., 244, 2. (371)
Mnesikles (31)
Montañez, Juan, (365)
Montegazza (209)
Montereau, Pierre de, 71, 6 u. 7. (143)
Mor, Ant., (306)
Moreau le jeune (378)
Moreelse (346)
Moretto 215, 2. (256)
Morland (383)
Murillo 241, 6; 242, 3 u. 4. (365)
Myron 18, 9 u. 10. (40)

Nattier, J. M., (371)
Naukydes 21, 1.
Neer, A. v. d., 238, 3. (362)
Nepveu, Pierre, 131, 2. (310)
Nering, 142, 4. (375)
Nesiotes 17, 2. (38)
Netscher, K., 235. 7. (357)
Neumann, Balth., 143, 4; 144, 4. (377)
Nikias (79)

Oleymann, Konr. (149)
Opie (383)
Oppenort (378)
Orcagna, 196, 3. (183)
Orley, B. v., (305)
Orme, Philib. de l', 130, 1, 2, 5. 6. (310)
Ostade, Adr. van, 236, 1; 237, 4. (354)
—— Isaak (355)

Pacheco, Francisco, (363)
Paeonios 19, 3; 324, 9 (47)
Palamedesz (354)

Palissy, Bernard, 169, 5 u. 7; 172, 8 u. 9. (325)
Palladio, A., 100, 8; 103, 1; 104, 5. (200)
Palma Vecchio 212, 5. (254)
Papias 27, 7.
Parrhasios (78)
Pasiteles (60)
Pater, J. B., (372)
Patinir (304)
Patras, L., 92, 6; 151, 9.
Pencz, G. 225, 4. (290)
Perugino 158, 3; 205, 3 u. 4. (280)
Peruzzi, 102, 4; 103, 2; 106, 2. (196)
Peselli (221)
Phidias 20, 1—5, 8. (41)
Piero, Jacopo di, 111, 5.
Pilgram, Anton, 156, 6.
Pilon (309)
Pintelli, Baccio, 99, 2; 107, 5.
Pinturicchio 204, 3. (231)
Piombo s. Sebastiano.
Pisano, Andrea, 109, 5. (181)
Pisano, Giovanni, 89, 5; 108, 7; 110, 2. (173 u. 180)
Pisano, Niccolò, 108, 6; 109, 1—3. 110, 1. (179)
Pisano, Nino, 110, 4. (181)
Pollajuolo 115, 3. (207; 223)
Polydoros 25, 1.
Polyklet 20, 9; 21, 4. (48)
Ponce (309)
Pöpelmann, Dan., 142, 3. (376)
Potter, Paul, 236, 5. (361)
Pourbus, F. (306)
Poussin, Nic., 243, 1; 244, 1. (368)
Poussin, Gasp., s. Dughet.
Praxiteles 22, 9 u. 10; 23, 2. 50)
Proger, K. G., 168, 7 (328)
Prud'hon 186, 16.
Puget, Pierre, 181, 8. (370)
Pythios (33)

Quellinus, Arthur, 123, 3.
Quercia, Jacopo della, 111, 8. (205)

Raffael 102, 1; 118, 9; 158, 4—5; 209, 1—4; 210, 1—4; 211, 1—5. (196; 213; 239 ff.)
Rainaldus 62, 6.
Ranson 186, 7.
Ravesteijn, Jan van, (346)
Rembrandt 234, 1—4; 235, 1. (350 ff.)
Reni, Guido, 217, 4 u. 5. (259)
Reynolds, J., 245, 2. (383)
Ribera 241, 3. (363)
Riccio (206)
Riedinger, Georg, (317)
Riehl s. Rile.
Riemenschneider, Tilman, 125, 1. (280)
Rigaud 244, 3. (371)
Rile, Gerhard von, 76, 1. (150)
Rizzo, Antonio, s. Bregno.
Robbia, Luca della, 114, 4; 115, 1 u. 2; 159, 1; 166, 2. (202 u. 205)
Rocchi, Christoforo (192)
Roelas, Juan de las, (363)
Roettiers, J., (379)
Romano, Giulio (Pippi), 102, 9; 105, 1; 107, 1; 160, 6; 213, 2—4. (197; 249; 252)
Rosa, Salvator, 218, 3. (260)
Rossellino, Ant., 116, 4. (206)
—— Bernardo, 101, 6 (191)
Rubens, P. P., 230, 1—4; 231, 1 u. 2. (335 ff.)
Rustici, Giov. Franc., 118, 4. (211)
Ruysdael, Jac., 239, 4. (355)
Ruysch, Rachel, (362)
Ryckaert, David, (343)

Saint-Aubin, Aug. de, (378)
Sally, François, 128, 3.
Sammicheli 101, 5. (200)
Sandrart, J. von, 231, 6. (343)
Sangallo, Antonio da, 101, 4; 104, 4; 105, 10. (194 u. 196)
Sangallo, Giuliano da, 159, 2. (194 u. 196)
Sansovino, Andr., 118, 1—3. (211)
—— Jacopo, 104, 6; 118, 8; 119, 1 u. 2. (200 u. 212)
Santi s. Raffael.
Sarto, Andrea del, 212, 3 u. 4. (250)
Scamozzi (200)
Scarpagnino (194)
Schäufelein, H. (239)
Schickhardt (317)
Schlüter, Andr., 128, 1 u. 2; 143, 2. (375)
Schoeten, Joris van, (346)
Schongauer 222, 1 u. 2. (276)
Schoreel (305)
Sens, Wilh. von, (146)
Settignano, Desiderio da, 116, 3; 161, 5. (206)
Sebastiano del Piombo, 213, 1. (339)
Sibmacher, Joh., 170, 1; 174, 2. (328)
Siena s. Ugolino.
Signorelli, Luca, 202, 3; 204 1; 216, 3. (227)
Skopas 22, 1—6. (50)
Snyders, Franz, (339)
Sluter, Claux, 94, 9.
Soddoma 204, 4; 216, 4. (249)
Sohier 130, 3. (309)
Solari, Christ. (209)
Solis, Virgil, 170, 4 u. 5; 171, 1 u. 2. (307 u. 328)
Sosos (81)
Spaendonk 186, 8.
Spagnoletto s. Ribera.
Spavento, Giorgio, 100, 5.
Speckle, Daniel, (319)
Spinello Aretino, 197, 4. (184)
Springinklee (290)
Steen, Jan, 237, 2 u. 3. (357)
Steinbach, Erwin von, 74, 1—4. (149)
Stephan, Meister, s. Lochner.
Stephanos (61)
Stimmer, Tob., (307)
Stoss, Veit, 124, 7; 125, 2; 154, 2. (279)
Sturm, Ferd., (363)
Suger, Abt, (143)
Syrlin, Jörg, 124, 1. (277)

Talenti, Francesco, 89, 1 u. 2. (172)
Tauriskos 26, 1.
Tedesco, Pietro, 111, 2.
Teniers d. Jüngere, D. 232, 4—7. (342)
Terborch 234, 5; 235, 2. (356)
Thulden, Theod. van, (341)
Tiepolo 218, 4. (261)
Timanthes (78)

Tintoretto, 214, 4. (256)
Tizian 213, 5; 214, 1—3. (254)
Toro, Bern. 180, 9 (378)
Tory, Geoffroy, 174, 5; 176, 9. (326)
Tribolo (213)
Tristani (193)
Tutilo 92, 1 u. 2. (164)

Uccello, Paolo, 201, 1. (221)
Ugolino da Siena 151, 7.

Vackstorffer (318)
Valck, Remigius, (151)
Vanbrugh, John, 132, 7.
Vargas, Luis de, (362)
Velasquez 241, 1 u. 2; 242, 1 u. 2. (363)
Velde, Adr. van de, 236, 6; 238, 2. (361)
—— Esaias, v. de, (347)
—— W. van de, 239, 6. (361)
Vernucken, Wilh., 184, 2. (319)
Veronese, Paolo (Caliari), 215, 5; 216, 1. (257)
Verrocchio, Andrea del, 115, 5—7; 116, 2; 202, 1. (207; 225)
Victors, Jan, (360)
Vignola 105, 4. (199)
Vischer, Peter, 126, 3—5; 127, 1—3. (292)
Viti, Timoteo (230)
Vittoria, Aless., 122, 1 u. 2. (213)
Vlindt, Paul, 170, 2. (328)
Voigt, Casp., (318)
Vredeman de Vries, Jan, 176, 4 u. 5; 180, 1.
Vriendt s. Floris.
—— Cornelius (319)
Vries, Adr. de, (305)

Waghemakere, Dominik, (145)
Watteau, 186, 5; 243, 4. (372)
Wechter, Georg, 170, 3. (328)
Wedgewood 184, 9. (331)
Weenix, Jan., 238, 6. (362)
Werff, A. van der, 238, 5. (362)
West, Benjamin, 245, 4.
Weyden, Rogier van der, 220, 3 u. 4. (272)
Wilhelm, Meister, (269)
Witte, Peter de, 139. 1. (305 u. 317)
Woeiriot, Pierre, (334)
Wohlgemuth, Mich., 222, 4. (281)
Wolff (Baumeister) (320)
Wölfelin 94, 4.
Wouwerman, Phil., 239, 3. (356)
Wren, Christopher, 132, 5 u. 6. (323)
Wynants, Jan, 239, 2. (355)

Zeitblom, Barth., 222, 5. (273)
Zeuxis (78)
Zurbaran (365)

Ortsregister.

Aachen.
Münster.
Ambo 148, 5. (162)
Goth. Lesepult 154, 4.
Palastkapelle. (111)
Durchschnitt 49, 2.
Ansicht 49, 4.
Grundriss 49, 3.

Abd-el-Qurna.
Grabkapelle 187, 2.

Abu-Simbel.
Kolossalstatuen 322, 3. (11)
Flachrelief 36, 3. (12)
Aegypt. Malerei 187, 1. (13)

Admont.
Stiftskirche.
Kelch aus dem 15. Jahrh. 150, 7. (162)

Agrigent.
Zeustempel. (32)
Grundriss 8, 5.
Thür 5, 15.
Atlanten 5, 20.

Alby.
Kathedrale. (145)
Inneres 73, 1.

Altenburg.
Schlosskirche.
Chorstuhl 156, 7. (169)

Amiens.
Kathedrale. (144)
Querschnitt 66, 1.
Kapitäl 67, 1.
Strebesystem 67, 11.
Galerie 67, 12.
Fassade 69, 1.
Chor, Grundriss 69, 6.
Bürgerhaus 61, 5. (158)

Amsterdam.
Rathhaus. (375)
Fassade 143, 1.
Karyatide 123, 3.
Museum.
Frans Hals u. s. Frau 233, 5. (348)
Nachtwache von Rembrandt 234, 3. (350)
Staalmeesters von dems. 234, 4. (352)
Sammlung van der Hoop:
Morgentoilette von P. de Hooch 236, 4. (359)
Krankes Mädchen, von J. Steen 237, 2. (357)
Nach dem Gelage, von dems. 237, 3. (357)

Andlau. *Kirche.*
Fries 92, 5. (165)

Anet.
Schlosshof 130, 6. (310)

Angerville.
Schloss 129, 3. (311)

Antwerpen.
Dom. (145)
Grundriss 73, 4.
Fassade 73, 5.
Kreuzabnahme, von Rubens 231, 1. (337)
Haus aus dem 16. Jahrh. 134, 3.
Museum.
S. Barbara von J. van Eyck 221, 3. (272)
Grablegung von Massys 228, 3. (301)

Arles. *S. Remy.*
Grabmal 13, 8. (67)

Athen.
Akropolis. (32)
Situationsplan 323, 3.
Ansicht 7, 3. 323, 4.
Bogen des Hadrian.
Korinth. Kapitäl 9, 2.
Erechtheion. (33)
Grundriss 6, 5.
Nordwestl. Ansicht 6, 4.
Karyatidenhalle 6, 7.
Karyatide 20, 10. (45)
Decke der Karyatidenhalle 5, 11.
Nordhalle 3, 9. 4, 20 u. 21.
Osthalle 4, 18 u. 19.
Fenster 6, 9.
Thür 6, 6 u. 8.
Kapitäl der Ante und Wand 4, 12.
Dionysostheater 7, 7.
Relief 326, 1. (53)
Lysikratesdenkmal.
Restaur. Ansicht 9, 11.
Basis u. Kapitäl 10, 3. 9, 1.
Reliefs 23, 9 u. 10. (53)
Niketempel. (32)
Vorderansicht 3, 3.
Seitenansicht 6, 10.
Längendurchschnitt 6, 3.
Vorhalle 3, 3. 6, 1 u. 2.
Relief von der Brüstung 21, 12. (45)
Fries 326, 3 (45)

Athen. *Museum.*
Statue der Athene Parthenos (Lenormant) 19, 2. (42)
— (von 1880) 325, 9. (42)
Sitzende Athene 17, 2. (37)
Wagenbesteigende Göttin 18, 4. (37)
Grabstele des Aristion 16, 5. 325, 3. (37)
Statuette der Parthenos 19, 2. (42)
Eleusin. Relief 19, 9. (45)
Grabstele der Hegeso 326, 6 (38)
Parthenon. (32)
Restaur. Ansicht 2, 4.
Grundriss 2, 5.
Stirnziegel 5, 7.
Philopapposdenkmal.
Pilasterkapitäl 9, 3.
Propyläen. (32)
Grundriss 7, 4.
Fenster 5, 14.
Tempel am Ilissos.
Säulenbasis 4, 17.
Fries und Gebälk 3, 4.
Basis und Kapitäl der Ante 4, 13.
Theseustempel. (32)
Grundriss 6, 12.
Dorisches Kapitäl 1, 9.
Fries 19, 12. (43)
Thurm der Winde.
Korinth. Kapitäl 9, 8.
Gesims 10, 1.
Zeustempel.
Grundriss 6, 11.

Augsburg.
Dom. (129)
Thür 92, 3. (164)
Statue der Madonna 94, 2. (168)
S. Ulrich.
Gitter 176, 1. (330)
Rathhaus.
Saal 140, 5. (321)
Herkules- u. Augustusbrunnen (305)
Maxim. Museum.
Schlossschild, 15. Jahrh. 153, 5.

Augsburg. *Galerie.*
Pfalzgraf Otto Heinrich, von Beham 223, 7. (290)
Kaiser Heinrich und S. Georg, von Burgkmair 226, 3. (295)

Autun.
Kathedrale. (136)
Querschnitt 64, 8.
Bogenfeld des Hauptportals 93, 1. (164)

Avila.
S. Vincente. (137)
Grundriss 65, 7.

Bagnaia.
Klosterhof 98, 2. (190)
Villa Lante 107, 3 u. 4.

Balbek.
Tempelanlage zu Heliopolis 14, 1. (68)

Bamberg. *Dom.* (126)
Grundriss 53, 8.
Ansicht 53, 9.
Pfeilerstatue Konrads III. 95, 3. (167)

Barcelona.
Kathedrale. (176)
Inneres 83, 1.
Grundriss 83, 2.

Basel.
Münster. (126)
Grundriss 58, 3.
System des Langhauses 58, 1.
Geltenzunfthaus.
Fassade 136, 3. (318)
Spahlenthor. 88, 3. (158)
Museum.
Steinhäuser'scher Apollo 26, 4. (59)
Pilatus von Holbein 227, 1. (297)
Selbstbildniss von Holbein 227, 4.

Batalha.
Klosterkirche. (176)
Grundriss 84, 5.
Mausoleum Don Manoels 84, 4. (176)

Bayeux. *Museum.*
Teppichstickerei (165)

Beni-Hassan. *Felsengräber.*
Fassade 34, 4a.
Protodorische Säule 34, 4b. (9)
Kapitäl 34, 5. (10)
Aegypt. Malerei 187, 3 u. 4. (13)

Berlin.
Akademie.
Handzeichnung von Chodowiecki 246, 3.
Französische Kirche. (377)
Ansicht 142, 5.
Kurfürsten-Brücke.
Reiterstatue des gr. Kurfürsten 128, 2. (376)
Museum.
Sculpturen von Pergamos 227, 3—5. (57)!
Elfenbeinrelief 42, 1. (92)
Schale, Mischkessel und Becher (Hildesheimer Silberfund) 82, 1—4.
Amazone nach Polyklet 21, 4. (49)
Betender Knabe 25, 3. (54)
Nürnberger Altarwerk 219, 2. (269)
Genter Altarwerk 220. 1 und 222, 2 (271)
Heil. 3 Könige v. H. von Culmbach 226, 4. (290)
Bauern beim Streit von Brouwer 232, 1. (342)
Väterliche Ermahnung von Terborch 235, 2. (357)
Hagar's Verstossung von Flink 237, 1. (360)
Schloss.
Hof (a. 1690) 143, 2. (376)
Derselbe (a. 1705.) 143, 3.
Fensterleibung 144, 1. (375)
Leçon d'amour von Watteau 243, 4. (372)
Bonaparte auf d. St. Bernhard von David 246, 4.

Berlin.
Zeughaus.
Fassade 142, 4. (375)
Masken sterbender Krieger 128, 1. (376)

Bern.
Figuren vom Hauptportal des Münster 125, 8.

Besigheim. *Kirche.*
Holzsculptur 124, 4. (278)

Beverley.
St. Mary (147)
System 82, 3.
Münster (147)
System 82, 5.

Blaubeuren. *Klosterkirche.*
Relief vom Hochaltar 124, 2. (278)

Blenheim.
Schloss 132, 7 u. 8 (323)
Rubens' Familienbild 230, 1. (339)

Blois. *S. Laumer.*
Grundriss 72, 8.

Bologna.
S. Petronio. (173)
Grundriss 91, 9.
System 91, 10.
Relief von Quercia 111, 8. (205)
Intarsia des Stuhlwerks 159, 4. (264)
S. Maria della Vita.
Thongruppe von Lombardi 118, 7. (213)
Palazzo Fava. (193)
Theil der Fassade 104, 3.
Palazzo pubblico.
Brunnen von Giov. da Bologna 121, 4. (217)

Bourges.
Haus des Jacques Coeur 85, 7. (157)

Bozen.
Pfarrkirche. (154)
Grundriss 77, 13.

Brandenburg.
Katharinenkirche.
Giebel 80, 5. (153)
Bronzenes Taufgefäss (a. 1440) 152, 1.

Braunschweig.
Dom. (123)
Grundriss 52, 8.
Siebenarmiger Leuchter 13. Jahrh. 149, 6.
Rathhaus. (156)
Theil der Fassade 86, 4.

Brauweiler.
Malerei aus der Kirche 194, 5. (166)

Brescia.
Pal. Communale. (193)
Fassade 102, 2.

Bruck, *Probsteikirche.*
Eisenbeschlag der Thür 153, 8. (169)

Brügge.
Akademie.
Altargemälde van Jan van Eyck 221, 4. (272)
Johanneshospital.
Gemälde von Memling 221, 5. (274)
Häuser aus d. 16. Jahrh. 134, 4, 7; 135, 6.

Brüssel.
Ste. Gudule. (145)
Hausfassade (17. Jahrh.) 134, 8. (314)
Museum.
Flügel des Genter Altars 220, 1. (271)
Altarbild von Q. Massys 228, 1 u. 2. (301)

Burgos. *Kathedrale.* (176)
Fassade 83, 2.

Caen.
S. Etienne. (136)
Grundriss 64, 9.
S. Pierre. (144)
Fassade 71, 1.
Chor 130, 3. (309)

Caen. *Hôtel Ecoville.*
Giebel **129**, 2.
Museum.
Vermählung Maria's von Perugino **205**, 3. (231 u. 240)

Calcar. *Kirche.*
Verkündigung von Joest von Calcar **222**, 3. (276)

Canterbury.
Kathedrale. (146)
Grundriss **82**, 8.
Blendarkaden **60**, 15.

Carcarssonne. *S. Nizaire.*
Pfeilerbasis **67**, 8.

Cassel. *Galerie.*
Syndik Meerstraten von A. van Dyck **231**, 4. (341)
Marine von W. van de Velde **239**, 6. (361)

Castelfranco. *Hauptkirche.*
Madonna von Giorgione **206**, 4. (253)
Villa Maser.
Gemälde von Paul Veronese (257)

Cervetri.
Grabkammer **15**, 3. (62)

Châlons. *Kathedrale.*
Fenster **51**, 10.
Ansicht des Chors **69**, 5.

Chambord. *Schloss.* (309)
Fassade **131**, 2.

Chantilly. *Schloss.* (310)
Hof **129**, 5.

Chatres. *Kathedrale.* (143)
Fassade **71**, 35.
Chor **72**, 6.
Portalstatuen **93**, 2 u. 3. (167)

Chenonceaux. *Schloss.* (310)
Fassade **131**, 1.

Chester.
Fachwerkhäuser **133**, 2 u. 3. (213)

Chichester. *Kathedrale.*
Grabmal der Lady Arundel **94**, 5. (168)

Chisvick.
Villa **132**, 4. (323

Cilli.
Wandschrein **156**, 4.

Cividale. *Benediktinerkirche.*
Reliefgestalten **42**, 3.

Clermont.
Notre Dame du Port. (135)
Querschnitt **64**, 2.
Innere Ansicht **64**, 3.
Grundriss **64**, 4.
Choraufriss **65**, 1.

Cluny.
Grundriss der Abteikirche **64**, 5.

Colmar.
St. Martin. (151)
Portal **75**, 4.
Museum.
H. Antonius von Schongauer **222**, 2. (276)
H. Antonius von Grünewald **222**, 6. (301)
Eckhaus (16. Jahrh.) **136**, 1. (319)
Erker (16. Jahrh.) **139**, 3. (318)

Comburg.
Romanischer Kronleuchter 12. Jahrh. **149**, 2.

Constantinopel.
Muttergotteskirche. (104)
Ostseite **48**, 10.
Moschee Mahmud's II. (106)
Grundriss **48**, 5.
S. Sergius und Bacchus. (99)
Grundriss **48**, 8.
Sophienkirche. (99)
Totalansicht **48**, 1.
Grundriss **48**, 2.
Längenschnitt **48**, 3.

Cordova. *Moschee.* (108)
Inneres **46**, 1.
Grundriss **47**, 1.

Cori. Tempel **330**, 1. (64)

Corneto.
Grabkammer **15**, 7. (62)
Etrusk. Elfenbeinrelief **33**, 5. (68)

Coutances. *Kathedrale.* (144)
Vorderansicht **72**, 1.

Crema.
S. Maria della Croce. (192)
Durchschnitt **100**, 1.
Vorderansicht **100**, 2.

Cremona. *Halle* **90**, 7. (175)

Croyland. *Abteikirche.*
Blendarkaden **51**, 8.

Dana. *Kirche.*
Fries **45**, 9.

Dansig.
Stephan's Haus **137**, 3. (321)
Hintere Fassade d. Zeughauses **135**, 5. (321)

Dargun. *Klosterkirche.* (154)
Grundriss **77**, 7.

Darmstadt. *Schloss.*
Madonna v. Holbein **227**, 2. (298)

Daschur.
Pyramide **34**, 1. (11)

Delhi.
Grosse Moschee. (106) **48**, 1.

Denderah.
Säule mit Hathormasken **35**, 11. (9)

St. Denis. *Abteikirche.* (143)
Altar **151**, 5.
Mosaikboden **151**, 8.
Frühgoth. Altar **152**, 3.

Denkendorf. *Klosterkirche.*
Fries **53**, 10.

Dieppe. *Schloss Argues.*
Grundriss **61**, 4. (156)

Dijon. *Karthause.*
Mosesbrunnen 94, 9.

Dobrilugk.
Klosterkirche. (130)
Grundriss 60, 6.
Hauptgesims 60, 1.

Dogan-lu.
Grab des Midas 8, 11. (18)

Dortmund. *Kath. Kirche.*
Gothisch. Kronleuchter 149, 8.

Dresden.
Galerie.
Madonna von Francia 204, 2. (230)
Madonna v. Giulio Romano 213, 4. (249)
Zinsgroschen von Tizian 214, 2. (255)
Madonna von Correggio 215, 1. (252)
Heilige Nacht von demselben 215, 3. (252)
Falsche Spieler von Caravaggio 218, 2. (260)
Büssende Magdalena von Battoni 218, 5. (261)
Porträt des Morett von Holbein 227, 3. (300)
In der Schenke von G. Metsu 235, 5. (360)
Geflügelhändler v. demselben 235, 4. (360)
Zahnarzt von Dou 235, 3. (358)
Gerh. Dou's Selbstbildniss 240, 5. (358)
Gemälde von Mieris 237, 5 u. 6. (358)
Gemälde von A. van Ostade 237, 4. (355)
Hagars Verstossung von A. v. d. Werff 238, 5. (362)
Landschaft von van de Velde 238, 2. (361)
Judenkirchhof on Ruysdael 239, 4. (355)
Grünes Gewölbe.
Schmuckkästchen von Jamnitzer 178, 4. (329)

Dresden. *Grünes Gewölbe.*
Postament mit Boule-Arbeit 180, 5. (381)
Deckplatte eines Postaments 182, 9. (381)
Kurländ. Palais.
Spiegeltisch 186, 2. (381)
Museum.
Archaische Pallas 18, 5.
Dreifussbasis 18, 7. (40)
Ornament einer Rüstung 174, 3.
Zwinger. (376)
Westpavillon 142, 2 u. 3.

Drontheim. *Dom.*
Fries 79, 9.
Aeussere Ansicht 80. 3.

Durham. *Kathedrale.* (131)
Grundriss 60, 12

Ebrach.
Cisterzienserkirche. (127)
Grundriss 52, 12.

Edfu. *Tempel.*
Fassade 35, 1. (8 u. 9)
Grundriss 35, 2. (9)
Querschnitt 35, 3. (9)

Edinburg.
Heriot's Hospital 133, 4. (323)

Eger.
Burgkapelle 52, 2 u. 3.

Eimbeck.
Chorgestühl 154, 1.

Einsiedeln. *Kloster.* (155)
Vogelperspective 86, 1.

Eisenach. *Wartburg.* (156)
Grundriss 61, 3.

Eleusis, *Tempelruinen.*
Grundriss der Heiligthümer 8, 1.
Stirnziegel 5, 8.
Antenkapitäl 9, 9.

Ellwangen.
Stiftskirche. (128)
Fries 51, 2.
Grundriss 57, 5.

Eltham.
Schlosshalle 85, 5.

Ensisheim.
Rathhaus 137, 2. (319)
Gasthaus zur Krone 139, 4. (314)

Ephesus.
Skulpirte ionische Säule 3, 12.

Esourial. (323)
Grundriss 131, 6.
Ansicht 131, 7.

Essen. *Stiftskirche.*
Siebenarmiger Leuchter (11. Jahrh.) 149, 5. (162)
Buchdeckel, Elfenbeinrelief 151, 1.

Esslingen. *Frauenkirche.* (148)
Kapitäl 67, 3.
Thurmspitze 79. 5.
Relief 95, 5.

Externsteine.
Relief 92, 7. (164)

Faurndau. *Pfarrkirche.*
Fries 50, 11.

Ferrara.
S. Benedetto. (193)
Grundriss 105, 8.
S. Francesco. (193)
Inneres 99, 7.
Grundriss 105, 12.
Pal. Scrofa.
Säulenkapitäle 159, 3.

Florenz.
Galerie der Uffizien.
Chimaera 33, 7. 328, 2. (68)
Münze von Elis 19, 10 u. 11. (42)
Apollino 23, 4. (51)
Niobiden 23, 5—8. (52)
Menelaos u. Patroklos 326, 8. (54)
Sog. sterbender Alexander 25, 4. 328, 5.
Ringergruppe 25, 6. (58)

Florenz.
Galerie der Uffizien.
Statue des Metellus 33, 2. 328, 4. (69)
Medic. Venus 27, 2. (60)
Etrusk. Candelaber 33, 6. (75)
Venus v. Botticelli 201, 4. (223)
Madonna v. dems. 203, 1. (224)
Handzeichnung von Lionardo 207, 2. (235)
Heil. Familie v. Michelangelo 207, 5. (236)
Julius II. von Raffael 209, 3. (245)
Leo X. von Raffael 211, 1. (245)
Nationalmuseum (Bargello).
Opferung Isaaks von Ghiberti 112, 1. (201)
Opferung Isaaks von Brunellesco 112, 2. (201)
Music. Engel von Donatello 113, 5. (203)
Marmorrelief von Luca della Robbia 115, 1. (205)
Thonrelief v. dems. 115, 2. 160, 3. (205 u. 265)
Kreuzigung v. Pollajuolo 115, 3. (207)
David, Bronzestatue von Verrocchio 115, 6. (208)
Bacchus v. Michelangelo 119, 5. (215)
Bank aus d. 16. Jahrh. 164, 5.
Geschnitzte Truhe 164, 6. (262)
Akademie.
David, von Michelangelo 119, 7 (215)
Taufe Christi v. Verrocchio 202, 1. (225)
Anbetung d. Christkindes v. Credi 202, 5. (226)
Krönung Mariae von Fra Fil. Lippi 202, 2. (222)
Altarbild von Signorelli 204, 1. (227)
Galerie Pitti.
Madonna von Fra Fil. Lippi 201, 3. (222)

Florenz.
Galerie Pitti.
Beweinung Christi von Perugino 205, 4. (231)
Pietà v. Fra Bartolommeo 212, 2. (241)
Dom. (172)
Längendurchschnitt 89, 1.
Grundriss 89, 2.
Glockenthurm 89, 3. (172)
Ansicht 99, 1. (190)
Reliefs vom Portal 111, 2—4. (181)
Marmorreliefs von Bandinelli 121, 5. (217)
Baptisterium.
Relief von Andrea Pisano 109, 5. (181)
Reliefs von der älteren Thür Ghiberti's 111, 9. 113, 3. (201)
Reliefs von der 2. Thür Ghiberti's 112, 5. 113, 1. (202)
Marmorgruppe von Andr. Sansovino 118, 3. (212)
Erzgruppe von Rustici 118, 4. (211)
Degli Angeli. (190)
Grundriss 99, 6.
Carmine, Kapelle der Brancacci.
Gemälde von Masaccio 200, 1 u. 3. (220)
Gemälde v. Filippo Lippi 200, 4 u. 5. (224)
S. Croce.
Wandbekleidung 98, 2.
Verkündigung von Donatello 113, 6. (203)
Grabmal Marzuppini 116, 3. 161, 5. (206)
Kanzel 161, 2. 117, 1. (207)
Gemälde von Giotto 195, 1. (183)
— *Capella dei Pazzi.* (190)
Fassade 99, 4.
Gewölbedekoration 159, 5.
Pfeilerkapitäle 159, 2.
S. Marco (Kloster).
Malereien von Fiesole 199, 4 u. 5. (187)

Florenz. *S. Marco.*
Weihwasserbecken 157, 7.
S. Lorenzo.
Grundriss 105, 3. (190)
Relief 108, 5. (179)
Relief von Donatello 114, 2. (204)
Grabmal d. Medici 120, 2—5. 121, 1—3. (216)
Grabmal der Medici von Verrocchio 158, 1.
S. Maria novella.
Fassade 97, 10. (191)
Portal 157, 6. (191)
Madonna von Cimabue 196, 1. (182)
Gemälde von Orcagna 196, 3. (183)
Gemälde v. Memmi (?) 197, 3. 198, 3. (184)
Wandgemälde v. Gaddi 198, 2. (184)
Wandgemälde v. Uccello 201, 1. (221)
Wandgemälde v. Ghirlandajo 202, 4. (225)
S. Maria nuova.
Anbetung d. Hirten von van der Goes 220, 5. (272)
S. Miniato al monte. (134)
Fassade 62, 2.
Grundriss 62, 3.
Grabmal des Cardinals v. Portugal 116, 4. (206)
Wandgemälde v. Spinello 197, 4. (184)
Or S. Michele.
H. Stephanus v. Ghiberti 112, 6. (202)
H. Petrus v. Donatello 112, 7. (202)
S. Georg v. Donatello 114, 1. (203)
Christus u. Thomas von Verrocchio 116, 2. (208)
Servitenkloster.
Mariä Geburt v. Andrea del Sarto 212, 3. (250)
Madonna von demselben 212, 4. (250)
Bigallo.
Architektur 91, 10. (175)

Florenz.
Certosa.
Brunnen **104**, 1.
Loggia de' Lanzi. (175)
Sog. Thusnelda **329**, 1. (70)
Relief (14. Jahrh.) **111**, 5. (181)
Palazzo vecchio. (175)
Pilasterkapitäle **97**, 3 u. 4.
Knabe mit Delphin von Verrocchio **115**, 5. (207)
Casa Buonarroti.
Marmorreliefs v. Michelangelo **119**, 4. **120**, 1. (214)
Pal. Guadagni.
Fassade **101**, 1. (191)
Pal. Pandolfini. (197)
Fassade **102**, 1.
Palazzo Pitti. (190)
Grundriss **102**, 5.
Durchschnitt **102**, 7.
Pal. Rucellai. (191)
Theil der Fassade **101**, 3.
Pal. Strozzi. (189 u. 190)
Durchschnitt **98**, 4.
Fassade **98**, 6.
Sgraffito-Fassade eines Hauses **160**, 2. (267)
Badia bei Florenz.
Fries von e. Grabmal **160**, 4.
Vision d. h. Bernhard v. Filippino Lippi **200**, 2. (224)
Chorstuhl **162**, 9. (262)

Fontevrault.
Abteikirche. (136)
Grundriss **64**, 10.
Theil des Längendurchschnitts **65**, 2.
Kuppel der Vierung **65**, 3.

Frankfurt a. M.
Dom.
Grabstein Günthers von Schwarzburg **94**, 1. (168)
Städelsche Galerie.
Madonna von Moretto **215**, 2. (256)
Genrebild von Brouwer **232**, 2. (342)

Frankfurt a/M.
Städtisches Museum.
H. Jungfrau im Garten **219**, 7. (269)
Steinernes Haus. (259)
Fassade **88**, 1.
Bei Rothschild.
Der Merkelsche Tafelaufsatz **172**, 2. (329)

Freiberg. *Dom.*
Goldene Pforte **52**, 9. (167)

Freiburg i. B.
Münster. (148)
Grundriss **75**, 5.

Freising.
Dom-Krypta. (129)
Museum.
Holzskulptur **124**, 5. (278)

Fürstenwalde.
Sakramentshäuschen **79**, 6.

S. Gallen.
Klosterkirche. (374)
Vorderansicht **144**, 3.
Elfenbeinrelief **92**, 1 u. 2. (164)
Bibliothek.
Bilderhandschrift **194**, 1. (160)

Gattonpark (England).
Lionardo's Madonna an Basrelief **207**, 4. (234)

Gebweiler. *Kirche.* (128)
Fassade **58**, 4.

Gelnhausen. *Kirche.*
Bogenwulst **51**, 5.
Consolen **51**, 12.

Genf. *Kathedrale.* (145)

Gent. *S. Bavo.*
Genter Altar **220**, 1 u. 2. **221**, 1. (271)

Genua.
Hof eines Hauses **91**, 7.
S. Maria da Carignano.
Grundriss **100**, 6. (199)
Fassade **100**, 7.

Genua.
Pal. Balbi. (200)
Treppenhaus **103**, 5.
Pal. Tursi Doria. (200)
Fassade **104**, 8.
Grundriss **104**, 9.

St. Germain.
Schloss Maisons **130**, 8. (311)

Gernrode. *Stiftskirche.* (122)
Grundriss **52**, 4.
Pfeiler **49**, 12.
Kämpfergesims **49**, 15.

S. Gimignano.
Stadtthor **91**, 11. (174)
Haus **91**, 6. (174)

Girscheh. *Grotte.* (9)
Längenschnitt **35**, 8.
Grundriss **35**, 9.

Gizeh.
Pyramiden **322**, 1 u. 2. (11)
Felsengrab **34**, 3. (11)

Glaucester. *Kathedrale.* (131)
System **60**, 11.
Statue Roberts v. d. Normandie **94**, 6. (168)

Göllingen.
Krypta **53**, 12.

Granada. *Alhambra.* (109)
Grundriss **47**, 2.
Löwenhof **46**, 2.
Abenceragen-Halle **46**, 3.
Ornamente **46**, 4. **47**, 3.
Kapitäl **47**, 10.

Graz. *Dom.*
Elfenbeinschrein (15. Jhrh.) **116**, 1. (210)

Greifswald.
Privathaus, Fassade **88**, 2. (159)

Gurk. *Dom.*
Wandmalerei **193**, 6. (166)

Haag. *Museum.*
Anat. Vorlesung v. Rembrandt **234**, 2. (350)

Haag. *Museum.*
Trompeter v. Terborch 234, 5. (357)
Selbstbildniss von Metsu 235, 6. (360)

Halberstadt. *Dom.* (152)
Aeussere Ansicht 80, 1.
Querschnitt 66, 2.
Maasswerk 68, 3.

Halikarnass.
Maussoleum. (33)
Restaur. Ansicht 7, 1.
Säulenhalle 7, 2.

Hannover.
Leibnitz-Haus 134, 1. (320)
Sammlung Culemann.
Verkündigung v. V. Stoss 125, 2. (279)

Harlem. *Museum.*
Gemälde v. Frans Hals 233, 3 u. 4. (349)

Hecklingen. *Klosterkirche.*
Grundriss 49, 9.
Pfeiler mit Ecksäulchen 49, 11.

Hedingham. *Burg.* (156)
Aeuss. Ansicht 61, 6.
Inneres 61, 7.
Grundriss 60, 17.

Heerberg. *Kirche.*
Geb. Christi v. Zeitblom 222, 5. (276)

Heidelberg.
Schloss. (312 u. 316)
Otto-Heinrichsbau 135, 4.
Fries vom Friedrichsbau 141, 5. (315)

Heilsbronn. *Klosterkirche.*
Portal 52, 10.

Heisterbach.
Abteikirche. (126)
Grundriss 54, 3.
Durchschnitt 54, 2.

Helmstädt. *Marienbergkirche.*
Rom. Glasgemälde 156, 9.

Herculaneum. *Theater.*
Grundriss 12, 4.

Herford. *Johanniskirche.*
Aquamanile 150, 9.

Hildesheim.
Dom.
Rom. Erzthür 92, 4. (163)
Bischofsstab 148, 3.
Rom. Kronleuchter 149, 1. (162)
Spätromanisches Taufbecken 151, 3. (164)
S. Godehard. (122)
Grundriss 50, 5.
Arkaden 49, 7.
Kapitäle 49, 13 u. 14.
S. Magdalenen.
Bernwardskreuz 148, 1.
Bernwardsleuchter 148, 2.
S. Michael. (122)
Grundriss 50, 1.
Deckenmalerei 193, 5. (166)

Hitterdal. *Kirche.* (130)
Grundriss u. Ansicht 60, 8.

S. Ják. *Kirche.*
Kapitäle 51, 6.

Jdensen. *Kirche.*
Ansicht 52, 5.
Grundriss 52, 6.

Jerichow. *Kirche.* (130)
Kapitäl 60, 2.
Bogenfries 60, 4.

Jerusalem.
Sachra-Moschee. (105)
Durchschnitt 48, 3.
Grundriss 48, 4.
Goldene Pforte. 45, 7. (96)

Ipsambul.
Felsculpturen 36, 3. 322, 3. (12)

Ispahan.
Grabmal Abbas' II. 48, 2. (106)

Kairo.
Moschee El Moyed.
Inneres 46, 6.
Museum zu Bulak.
Holzstatue 322, 6. (6)
Steinbild des Königs Chephren 322, 7. (7)

Kaisersheim.
Gothischer Tisch 155, 4. (169)

Kalmar. *Schloss.*
Brunnen 133, 6. (322)

Karlsruhe. *Museum.*
Bruchsaler Evangeliarium 193, 4. (166)

Karnak.
Tempel des Chensu. (9)
Vorhof 34, 6.
Grundriss u. Längendurchschnitt 34, 7.
Säulensaal 34, 8.
Ammons-Tempel. (9)
Grundriss 34, 9.
Skulpturen 35, 17.

Kaschau. *Dom.* (151)
Grundriss 77, 9.
Aeussere Ansicht 79, 7.

Khorsabad.
Assyrischer Palast. (14)
Portalbekleidung 37, (15)
Reliefs 37, 4 u. 9. (15)
Grundriss 37, 6.
Brüstung 37, 7. (14)
Säulengalerie 37, 8. (14)

Klagenfurt. *Museum.*
Schlossschild aus d. 16. Jahrh. 153, 9. (169)

Köln.
Dom. (150)
Grundriss 76, 4.
Inneres 76, 2.
Chorschluss 76, 1.
Kapitäle 66, 6 u. 67, 2.
Bündelpfeiler 66, 5.
Wimperge 68, 2.
Statue des h. Paulus 94, 3

Köln. *Dom.*
Statue von d. Westfassade 96, 5.
Schrein d. h. drei Könige 153, 1.
Claren-Altar 219, 3. (269)
Dombild 219, 4 u. 5. (269)
S. Apostoln. (125)
Grundriss 50, 4.
Ansicht 54, 1.
S. Maria am Capitol. (125)
Grundriss 52, 1.
S. Gereon. (125)
Grundriss 55, 8.
Westlicher Aufriss 55, 5.
Fenster 58, 13.
Rathhaus. (319)
Halle 134, 2.
Museum.
Jungfrau im Rosenhag 219, 6. (269)

Königslutter.
Abteikirche. (123)
Grundriss 50, 2.

Koesfeld. *Jakobikirche.*
Portal 51, 16.

Kopenhagen.
Schloss Frederiksborg 133, 5. (322)
Reiterstat. Friedrich's V. 128, 3.

Krakau.
Dominikanerkirche.
Fries 79, 8.
Marienkirche.
Geschnitzter Altar von V. Stoss 154, 2. (170)

Kremsmünster.
Tassilo-Kelch (8. Jahrh.) 150, 1. (162)

Kujjundschik.
Palast des Sennacherib. (14)
Grundriss 38, 2.
Reliefs und Ornamente 37, 10—12. 38, 3—10. (14 u. 15)

Kum-Ombu.
Säule 35, 13. (10)

Kurtea d'Argyisch.
Klosterkirche. (105)
Grundriss 48, 7.
Aeussere Ansicht 48, 6.

Kuttenberg.
Barbarakirche. (154)
Ansicht 80, 6.

Laach.
Klosterkirche. (116 u. 124)
Grundriss 55, 9.
Oestl. Aufriss 50, 13.
Kapitäle 49, 16 u. 17.
Säulenbasis 49, 18.
Pfeilerbasis 49, 19.
Pfeiler 50, 9.

Landshut. *Burg Trausnitz.*
Zimmer 141, 1. (317)

Laon. *Kathedrale.*
Längenschnitt 72, 2.

Lausanne. *Kathedrale.* (145)
Grundriss 72. 9.

Lébeny. *Kirche.*
Ansicht des Chors 59, 7.

Leipzig.
Fürstenhaus 135, 1. (314)
Rathhaus 138, 1. (312 u. 320)
Barthels Hof 138, 2.
Kamin im Rathhause 140, 3.
Bei Eugen Felix.
Regensburger Silberarbeiten 169, 1 u. 2. 172, 5 u. 6. (329)

Le Mans. *Kathedrale.* (144)
Grundriss 71, 3.

Leon. *Kathedrale.* (176)
Grundriss 84, 2.

Leyden.
Museum.
Knabe mit der Gans 33, 1. 328, 3. (69)
Rathhaus.
Fassade 136, 2. (319)

Lichfield.
Kathedrale. (147)
Vorhalle 81, 5.
Aeuss. Ansicht 82, 1.

Lille.
Roman. Weihrauchfass 150, 8.

Limburg. *Dom.* (127)
Grundriss 55, 3.
Querdurchschnitt 55, 2.
Gewölbejoch 51, 7.
Kapitäle 51, 4.

Lincoln. *Kathedrale.* (147)
Chor 81, 7.
Fassade 82, 2.
Fensterrose 82, 7.

Linz. *Museum.*
Richtschwert 170, 10.

Loches. *Burg.*
Donjon 60, 16. (156)

Lodi. *Casa Mutignani.*
Terracotta-Gesims 97, 11.

London.
British Museum.
Statuen v. Milet 16, 6. (36)
Relief vom Harpyien-Denkmal 16, 8. (36)
Apoll von Kanachos 17, 8. (38)
Asklepioskopf 19, 4. (42)
Parthenon-Metopen 19, 6 u. 7. (43)
Ilissos 325, 5. (44)
Theseus 20, 1. (44)
Parthenon-Fries 20, 2—5. 21, 2 u. 3. 325, 4 u. 7. (43 u. 44)
Aglauros und Herse 20, 8. (44)
Fries vom Apollotempel zu Phigalia 22, 5—11. (47)
Diadumenos 326, 5. (48)
Fries vom Maussoleum zu Halikarnass 24, 1—4. (53)
Rom. Altarleuchter 149, 3.

London.

Kensington-Museum.
Silb. email. Becher 153, 7.
Truhe mit Holzrelief (Italien. Renaissance) 163, 5.
Ital. Spinett aus d. 16. Jahrh. 165, 8.
Raffael's Teppich-Cartons 211, 3. (246)
Buckingham-Palace.
Brüllender Stier von Potter 286, 5. (361)
Landschaft von Hobbema 239, 5. (362)
Dudley-House.
Madonna v. Crivelli 203, 3. (229)
Sammlung Malcolm.
Schwester Raffaels 211, 4.
National-Galerie.
Madonna von Mantegna 205, 1. (228)
Erweckung des Lazarus von Piombo 213, 1. (239)
Grablegung von R. v. d. Weyden 220, 4. (273)
Chapeau de paille, von Rubens 280, 2. (340)
Galerie Wells.
Thierbild v. Cuyp 238, 1.
S. Paul. (323)
Grundriss 132, 5.
Durchschnitt u. Aufriss 132, 6.
Westminster. (146)
Grundriss 81, 3.
Kapelle Heinrichs VIII. 81, 6. (147)
Denkmal Aymer's de Valence 94, 7. (168)
Whitehall.
Entwurf von Inigo Jones 133, 1. (323)
Tower.
Kapelle im weissen Thurm. (131)
Kapitäl 60, 13.

Loreto. *Kirche.*
Inneres mit Casa santa 105, 2. (196)

Löwen. *Dom.* (145)
S. Peter.
Abendmahl von Dierik Bouts 221, 6. (274)

Lübeck. *Dom.* (130)
Marienkirche. (153)
Grundriss 77, 6.
Gruppe aus der Kreuzigung von Memling 220, 6. (274)
Rathhaus 85, 1. (158)
Holstenthor 85, 3. (158)

Lucca.
Dom 91, 3 u. 4.
Relief a. d. 13. Jahrh. 108, 6. (180)
H. Sebastian von Civitale 117, 3. (208)

Lugano. *Kathedrale.*
Marmorfüllung 159, 5.
Refectorium der Riformati.
Madonna v. Luini 215, 4. (235)

Lüneburg. *Rathhaus.*
Spätgoth. Schrank 155, 5.

Lupiana.
Klosterhof 131, 5. (323)

Lüttich. *S. Barthèlemy.*
Taufbecken 92, 6. (164)
Desgl. von Patras 151, 9. (164)

Madrid. *Museum.*
Madonna von Raffael 209, 4. (245)
Bacchus von Velazquez 241, 1. (365)
Gruppe aus d. Meninas, von dems. 241, 2. (364)
Herzog Olivarez v. dems. 242, 1. (364)
Krönung Mariae v. dems. 242, 2. (364)
Conception von Murillo 242, 4. (366)

Maestricht. *S. Gervais.*
Rom. Altar a. d. 12 Jahrh. 156, 2.

Magdeburg. *Dom.* (147)
Grundriss 78, 5.
Kapitäl 51, 13.
Grabmal d. Erzbischofs Ernst 126, 5. (293)

Maidbrunn. *Kirche.*
Relief 125, 7. (281)

Mailand.
Dom. (174)
Ansicht 90, 1.
Grundriss 90, 2.
S. Lorenzo. (98)
Grundriss 45, 3.
S. Maria delle grazie. (192)
Grundriss 89, 8.
Ansicht 100, 3.
Abendmahl von Lionardo 207, 3. (233)
S. Satiro.
Pilasterornament 161, 4. (262)
Museum der Brera.
Relief vom Portal des Pal. Portinari 117, 2.
Sposalizio von Raffael 209, 1. (240)
Amorinentanz v. Alban 217, 6. (260)
Spedale grande. (175)
Theil der Fassade 90, 4.

Mainz. *Dom.* (123)
Grundriss 54, 5.
Ansicht 54, 4.

Mantua.
Residenzschloss.
Trojan. Schlacht von G. Romano 213, 2. (253)
Palazzo del Tè. (197)
Grundriss 102, 9.
Ornament 160, 6.
Fresken v. G. Romano 213, 3. (253)
Castello di Corte.
Fresken von Mantegna 205, 2. (228)
S. Benedetto (vor der Stadt)
Grundriss 105, 1. (197)

Marburg.
Elisabethkirche. (148)
Grundriss 76, 5.
Querschnitt 76, 6.

Marburg.
Schloss. (156)
Ansicht 85, 2.
Grundriss 87, 6.

Marienburg. *Schloss.* (157)
Grundriss 86, 2.
Ordensremter 87, 4.

Marienstadt.
Cisterzienserkirche. (147)

Maulbronn.
Cisterzienserkloster. (155)
Grundriss 58, 2.

Mauresmünster.
Kirche. (128)
Vorderansicht 56, 9.
Fenster 57, 6.

Mecheln.
St. Rombout (145)
Fachwerkshaus aus d. 16. Jahrh. 134, 5. (313)
Fenster, desgl. 134, 8.

Medinet-Habu.
Pfeiler mit Skulptur 35, 12. (11)
Säule 35, 14. (10)

Memphis.
Felsgräber (11)

Messene.
Stadium 7, 8.

Messina.
Statue Don Juans 123, 4.

Michelsberg. *Kirche.*
Längenschnitt 59, 8.

Milet. *Apollotempel.* (33)
Pilasterkapitäl 4, 6 u. 7.
Kapitäl von Pilaster und Wand 4, 14.
Korinth. Kapitäl 9, 7.

Minden.
Grundriss des Doms 77, 10. (154)

Modena. *S. Francesco.*
Thongruppe von Begarelli 118, 10. (209)
Frauenkopf daraus 119, 3.

Mölk.
Schloss Schalaburg 136, 5. (317)

Monreale.
Benediktinerkirche.
Kreuzgang 63, 1. (133)

Montepulciano.
Madonna di S. Biagio.
Grundriss 105, 10. (194)
Pal. Tarugi. (194)
Fassade 104, 4.

Montpellier. *Museum.*
Genrebild von Teniers 232, 6. (342)

Monza.
Broletto 91, 8. (175)

Mühlhausen i. E.
Rathhaus 139, 2. (318)

München.
Glyptothek.
Aegypt. Relief 322, 8. (12)
Apoll von Tenea 17, 6. 325, 2. (37)
Aegineten 17, 3 u. 4. (39)
Athenebüste 19, 8. (49)
Hochzeit des Poseidon, Reliefs 22, 1—6. (52)
Eirene mit Plutos 23, 1. (49)
Medusa Rondanini 27, 1. (59)
Etrusk. Vasen 30, 6 u. 7. (76)
Dodwell'sches Gefäss 30, 3. (76)
National-Museum.
Altpers. Teppich 47, 7.
Madonna von Blutenburg 124, 3. (278)
Holzskulptur aus Botzen 124, 6. (278.)
Holländ. Cartouchen 179, 2 u. 181, 7.

München.
Pinakothek.
H. 3 Könige von R. v. d. Weyden 220, 3. (273)
Dürer's Selbstbildniss 224, 1.
Madonna von Cranach 223, 2. (292)
Christus u. Ehebrecherin von dems. 223, 4. (292)
Paulus und Marcus von Dürer 224, 2. (288)
Der Sebastiansaltar v. H. Holbein d. ä. 223, 1. (296)
Löwenjagd von Rubens 231, 2. (339)
Flucht nach Aegypten v. Elsheimer 233, 1. (344)
Dame mit Papagei von Netscher 235, 7. (357)
Landschaft von Wynants 239, 2. (355)
K. Bibliothek.
Dürers Randzeichnungen zu Kaiser Maximilian's Gebetbuch 224, 3. (288)
Residenz.
Madonnenstatue 127, 5. (306)
Fassade 139, 1. (317)
Treppendecoration 140, 1. (317)
Prachtrüstung Karl's V. 173, 5.
Frauenkirche. (152)
Grundriss 77, 3.
Grabstein Kaiser Ludwig's 125, 1. (277)
Statue Herzog Wilhelm's 127, 6. (306)

Münster.
Dom. (129)
Grundriss 55, 11.
Fenster 52, 13.
Lambertikirche.
Maasswerk 68, 4.
S. Mauritius.
Kreuz (11. Jahrh.) 148, 4.
Gothisch. Weihrauchfass 149, 11.

Münster.
S. Servatius.
System 52, 14.
Stadtweinhaus 136, 4. (319)

Murbach. *Kirche.* (127)
Ansicht 56, 1.

Murghab.
Grab d. Cyrus 39, 3. (17)
Grundriss desselben 39, 5.
Grab des Darius 39, 4. (17)
Relief 39, 8. (18)

Mykenae.
Schatzhaus 1, 4.
Details v. demselben 1, 3.
Restaurir. Säule 1, 5.
Löwenthor 16, 11. 323, 1. (33)

Mylasa. Grabmal 15, 3. (67)
Decke von einem Grabmal 5, 13.
Korinth. Pfeilerkapit. 19, 4.

Myra.
Grabfassade 8, 13. (22)

Naumburg. *Dom.* (126)
Grundriss 53, 7.
Fenster 76, 3.

Neapel.
Museum.
Harmodios u. Aristogeiton 18, 2. (38)
Arch. Artemis aus Pompeji 16, 9. (39)
Doryphoros 326, 4. (48)
Herakopf 323, 7. (48)
Narkissos 23, 3. (51)
Farnes. Stier 26, 1. (56)
Ruhender Hermes 24, 11. (54)
Farnes. Herakles 26, 6. (59)
Farnesische Flora 328, 7. (61)
Kandelaber, Schmuck u. Geräthschaften 31, 3 bis 11 (74 u. 75)
Antike Malerei 189, 1 u. 2. 191, 2. (78 u. 79)

Neapel.
S. M. del Carmine.
Statue der Kaiserin Elisabeth 111, 7.
Monte Oliveto.
Gruppe von Manzoni 117, 7. (209)

Neuburg. *Klosterkirche.*
Kelche 150, 4 u. 5.
Goth. Monstranz 152, 5. (169)

Neuss. *S. Quirin.* (126)
Fächerfenster 52, 7.
System 55, 1.

Neuweiler.
S. Peter u. Paul. (128)
Portal 57, 2.
Seitenansicht 57, 7.
Querschnitt 58, 8.

Nimes.
Röm. Tempel 11, 15. (64)

Nimrud. *Nordwestpalast.*
Grundriss 37, 5. (14)
Gefügelte Portalfiguren 37, 2. (15)
Reliefskulpturen 36, 6—11; 37, 1. (15 u. 16)

Nocera.
S. Maria maggiore. (98)
Durchschnitt 45, 2.

Norwich. *S. Stephan.*
Holzdecke 81, 2.

Noyon. *Kathedrale.*
Grundriss 69, 4.
Längenschnitt 69, 3.

Nürnberg.
German. Museum.
Rhod. Fayence-Schüssel 145, 10.
Unterlagsplatte e. Thürklopfers 151, 6.
Reliquienkasten aus Eichenholz 153, 2.
Vortragekreuz aus Silberblech 148, 7 u. 8.

Nürnberg.
German. Museum.
Silberner Becher 153, 6.
Siegel Kaiser Maximilian's I. 152, 6.
Wandleuchter aus Schmiedeisen 152, 7.
Bibel-Einband 153, 4.
Gewandnadel 154, 7.
Ofenkachel 154, 7.
Initial E aus e. Graduale 155, 3.
Glasirter Thonofen 185, 7.
Majolika-Teller 166, 3.
Fayence-Teller 166, 5.
Venezian. Glas 166, 6.
Bucheinband 167, 3. (326)
Gewehrschaft 167, 5.
Siegburger Krug 169, 8. (332)
Steinzeugkrug a. Grenzhausen 169, 9. (332)
Creussener Steinzeugkrug 169, 10. (332)
Kachelofen 171, 4. (333)
Fayenceteller 171, 6. (331)
Titelverzierung 173, 1.
Geschnitzter Rahmen v. Dürer 174, 1. (386)
Denkmünze auf Herzog Albrecht v. Preussen 177, 9.
Messing. Kohlenbecken 178, 5. (330)
Tiroler Kachelofen 181, 5. (333)
Kopf einer Statue vom Schönen Brunnen 96, 7.
Bei Freiherr v. Tucher.
Tuchersches Geschlechterbuch 174, 7—9. (329)
S. Lorenz.
Der Englische Gruss von V. Stoss 124, 7. (279)
Bildniss A. Krafft's 125, 6.
Sakramentshäuschen 156, 5. (280)
S. Sebald.
Brautthür 80, 2.
Sebaldusgrab 126, 4. (293)
P. Vischer's Selbstbildniss 126, 3.
Statuette des Apostels Paulus 127, 3. (293)

Nürnberg.
Frauenkirche.
Statue **96**, 3. (196)
Vor dem Thiergärtner Thore.
A. Krafft's Stationen **125**, 5. **126**, 2. (280)
Rathhaus. (321)
Oberlichtgitter **174**, 6. (330)
Stadtwaage.
Relief vom Portal **125**, 4. (279)
Schöner Brunnen.
Statue **96**, 4.
Haus z. gläsernen Himmel.
Madonna v. Krafft **125**, 3. (280)
Villa Bergau.
Oberlichtgitter **174**, 6. (330)
Johanneskirchhof.
Grablegung von A. Krafft **126**, 1. (280)
Haus Nassau **87**, 1. (159)
Galerie e. Hauses **87**, 7.
Peller's Haus **140**, 2. (320)
Topler's Haus **141**, 4. (320)

Nymphenburg.
Zimmer der Amalienburg **144**, 2. (378)

Obermillingen.
Goth. Ciborium **150**, 11.

Obernkirchen.
Goth. Leuchter **149**, 4.

Oberstenfeld. *Kirche.*
Grundriss **57**, 3. (128)

Olympia.
Zeustempel **324**, 1. (46)
Mosaikboden vom Zeustempel **5**, 19. (81)
Bronzerelief **320**, 11. (33)
Atlasmetope **18**, 5. **324**, 7. (46)
Giebelgruppen vom Zeustempel **324**, 2—8. (46 u. 47)
Nike des Paeonios **19**, 3. **324**, 9. (47)
Hermes des Praxiteles **324**, 8. (51)

Oppenheim.
Katharinenkirche. (151)
Grundriss **78**, 6.

Orchomenos.
Grabstele **16**, 9. (37)

Orléans.
Säule vom Hause Franz' I. **130**, 4.
Fenster von e. Hause **129**, 4.

Orvieto. *Dom.* (173)
Fassade **89**, 7.
Reliefs a. d. 14. Jahrh. **110**, 3; **111**, 1. (181)
Marmorbecken **168**, 4.
Wandgem. v. Signorelli **202**, 3. (227)
S. Domenico.
Madonna vom Grabmal de Braye **109**, 4. (180)

Ottmarsheim. *Kirche.*
Inneres **49**, 20. (111)

Paderborn. *Dom.*
Grundriss **55**, 10. (129)

Padua.
S. Antonio. (134)
Grundriss **63**, 7.
Reliefgruppe von Sansovino **119**, 1. (218)
Gruppe a. d. Kreuzigung von Altichiero **199**, 1. (187)
Martyrium des h. Georg von dems. **199**, 2. (187)
S. Maria dell' Arena.
Gemälde von Giotto **195**, 2 u. 3. (183)
Pal. Giustiniani.
Ornament **98**, 5.

Paestum.
Basilica. (32)
Grundriss **8**, 6.
Demeter-Tempel. (31)
Grundriss **8**, 2.
Kapitäl **1**, 11.
Poseidon-Tempel. (31)
Grundriss **2**, 6.

Paestum.
Poseidon-Tempel.
Durchschnitt **2**, 7.
Innere Ansicht **2**, 8.
Aeussere Ansicht **323**, 2.

Palermo. *Museum.*
Selinunt. Metopen **16**, 1 u. 2. (36) **18**, 3. (37)
Schloss.
Capella palatina **62**, 6. (133)

Palma. *Kathedrale.* (176)
Grundriss **83**, 4.

Paris.
Museum des Louvre.
Aegypt. Skulpturen **322**, 10 u. 12. (8 u. 12)
Relief v. Assos **16**, 7. (36)
Relief v. Thasos **18**, 1. (36)
Relief vom Zwölfgötter-Altar **18**, 3. (40)
Münze von Elis **19**, 10 u. 11. (42)
Aphrodite v. Melos **19**, 1. (49)
Sauroktonos **22**, 2. (51)
Knabe m. d. Gans **22**, 9. (54)
Silen mit Bacchus **26**, 5. **328**, 6. (54)
Nike von Samothrake **325**, 10 u. 11. (58)
Borghes. Fechter **27**, 4. (58)
Etrusk. Vasen **30**, 1, 2, 4, 5, 8. (76)
Sarkophag v. Caere **33**, 4. (68)
Karolingische Miniaturmalerei **196**, 2. (113)
Die Sklaven von Michelangelo **120**, 6. (215)
Diana von Goujon **122**, 6. (309)
Brunnenfiguren v. Goujon **123**, 2. (309)
Heimsuchung, von Ghirlandajo **203**, 2. (225)
Musenhof der Este, von Costa **203**, 4. (229)
Le Silence, von Annibale Caracci **217**, 2. (259)

Paris.
Museum des Louvre.
Geldwechsler v. Massys **229**, 1. (302)
Karl I. von A. van Dyck **231**, 5. (341)
Legende des h. Bruno von Lesueur **241**, 5. (369)
Häusl. Scene, von Chardin **244**, 5. (373)
Schwur d. Horatier, von David **246**, 1.
Palais du Louvre. (311)
Westl. Pavillon **129**, 6.
Säule **130**, 5. (310)
Museum Cluny.
Romanischer Altarleuchter **149**, 4.
Goldene Altartafel a. Basel **150**. 13. (161)
National-Bibliothek.
Kelch des h. Remigius **150**, 3.
Psalter d. Herzogin von Berry **194**, 3. (160)
Notre Dame. (143)
Portal **70**, 2.
Fassade **70**, 4.
Grundriss **71**, 4.
Kreusblume **68**, 12.
Wimperge **72**, 3.
Sims u. Balustrade **72**, 4.
Figuren vom Hauptportal **98**, 4. (167)
Relief von den Chorschranken **96**, 8.
Ste. Chapell e. (143)
Schlussstein **66**, 12.
Wimperge **68**, 1.
Balustrade **71**, 2.
Querschnitt **71**, 6.
Grundriss **71**, 7.
St. Martin des Champs.
Kapitäl **67**, 4.
St. Germain-des-Près. (143)
Ecole des Beaux-arts.
Portal aus Schloss Gaillon **130**, 7. (309)
Luxembourg.
Grundriss **131**, 4. (311)
Tuilerien.
Fassade **130**, 1 u. 2 (310)
Hôtel de la Tremouille.
Fenster **87**, 2.

S. Paul (in Kärnthen).
Stiftskirche.
Kelch (14. Jahrh.) **150**, 6.

Parma. *Dom.* (134)
Grundriss **63**, 5.
Fassade **63**, 6.
Relief **108**, 4. (178)

Pavia.
Certosa. (174; 192; 209)
Grundriss **90**, 6.
Theil der Fassade **98**, 3.
Decoration **105**, 13.
Pietà, Relief vom Hochaltar (16. Jahrh.) **117**, 4.
Kapitäl **117**, 5.
Betende Engel, Relief v. Hauptportal **117**, 6.
Dom. (192)
Grundriss **99**, 5.

Perigueux. *S. Front.* (135)
Grundriss **64**, 7.
Inneres **64**, 6.

Pergamos.
Altarbau **327**, 1 u. 2. (57)

Persepolis.
Palastruinen **39**, 1. (17)
Grundriss **39**, 2.
Reliefs **39**, 6 u. 7. (18)
Säulen von der Halle des Xerxes **39**, 9.

Perugia. *Cambio.*
Deckenmalerei von Perugino **158**, 3. (230)

Pesaro.
Pal. Prefettizio. (197)
Fassade **101**, 7.

Peterborough.
Kathedrale. (131)
Arkaden **60**, 10.

Petersburg.
Ermitage.
Cameo Gonzaga **28**, 2. (73)
Marmorwerk v. Raffael

Petra.
Grabfassade **12**, 1. (67)

Pfaffenheim.
Chor der Kirche **56**, 2. (128)

Philae.
Westlicher Tempel. **35**, 5 u. 6. (9)
Oestlicher Tempel. **35**, 7.

Piacenza.
Dom. (134)
Vorderansicht **62**, 1.
S. Sepolcro. (200)
Grundriss **105**, 5.

Pienza.
Dom. (191)
Grundriss **105**, 6.
Fassade **105**, 7.
Palazzo Piccolomini.
Fassade **101**, 6. (191)

Pisa.
Baptisterium.
Relief vom Hauptportal **108**, 3. (179)
Kanzel **109**, 1—3. (180)
Campo santo.
Allegor. Statue v. G. Pisano **108**, 7. (181)
Triumph d. Todes **198**, 1. (185)
Noah's Weinlese von Gozzoli **201**, 2. (222)
Dom. (133)
Ansicht **62**, 4.
Grundriss **62**, 5.
Bronzethür **108**, 2. (179)
Relief d. ehemal. Kanzel **110**, 2. (181)
Campanile (133)
S. Maria della spina.
Statue d. Madonna **110**, 4. (181)

Poitiers.
Notre Dame la grande. (136)
Fassade **64**, 1.

Pompeji.
Kleines Theater, Reconstruction **12**, 2.
Stirnmauer vom Zuschauerraum **12**, 3.

Pompeji.
Grundriss der Basilica 12. 9. (66)
Haus des Pansa 14, 7 u. 8. (79)
Wanddecoration 14, 9. 188, 3. (80 u. 81)
Haus des Aktaeon 14, 10.

Prag.
Dom. (152)
Grundriss 77, 4.
Altarbild von Gossaert v. Mabuse 229, 2. (305)
Teynkirche.
Thurm 80, 4. (154)

Priene.
Athenetempel. (33)
Jon. Gebälk 3, 10.
Jon. Kapitäl 4, 1 u. 2.
Pilasterkapitäle 4, 8—11.
Säulenbasis 4, 16.

Qualb-Luzeh.
Kirche 45, 6. (97)

Ramersdorf.
Abgebrochene Kapelle.
Wandmalerei 194, 6 u. 7. (166)

Rappoltsweiler.
Ruinen d. Burg S. Ulrich 61, 1. (156)

Ratzeburg. *Dom.*
Kapitäl 60, 3.
Bogenfries 60, 5.
Rom. Chorstühle 155, 1.

Ravello. *Kathedrale.*
Weibl. Büste von der Kanzel 110, 5. (179)

Ravenna.
S. Apollinare in Classe. (101)
Ansicht 42, 4.
Backsteingesims 42, 5.
Sarkophag-Relief 42, 7. (90)
Aufgang zur Apsis 44, 5.
S. Apollinare nuovo. (100)
Fries 42, 9.

Ravenna.
Dom.
Altchristl. Elfenbeinarbeit 40, 5. (102)
Herkules-Basilica.
Kapitäl 42, 8. (18)
S. Micchele.
Korbkapitäl 43, 9. (98)
S. Vitale. (101)
Grundriss 43, 5.
Längenschnitt 43, 4.
Kapitäle 43, 6 u. 7. (98)
Mosaik 192, 5. (102)

Regensburg. *Dom.* (151)
Grundriss 77, 1.
Inneres 78, 2.
Spätgoth. Brunnen 79, 1.
Altar 79, 2.
Relief von P. Vischer 127, 2. (294)
Frührom. Altar 156, 1.

Rhamnus.
Nemesistempel. (32)
Seitenansicht 1, 2.
Firstziegel 5, 10.
Deckenbildung 8 7.
Themistempel.
Vorderansicht 2, 1.

Rheims.
Kathedrale. (144)
Pfeilerkapitäl 66, 9.
Pfeilerfuss 67, 6.
Strebepfeiler 69, 2.
Grundriss d. Chors 69, 7.
Schiffssystem 70, 1.
Fassade 70, 3.
Figuren v. Hauptportal 93, 5. (167)
Reliefs v. nördl. Kreuzarm 93, 6. (167)
S. Remy.
Chor 72, 5.

Riddagshausen.
Kirche. 52, 11. 53, 1. (127)

Roeskild. *Dom.* (130)
Seitenansicht 66, 7.

Rom.
Tempel des Antoninus.
Grundriss 11, 8.
Architrav-Soffiten 11, 3.

Rom. *Tempel d. Dioskuren.*
Architrav u. Gesims 11, 1, 2, 4 u. 5.
Tempel d. Fortuna virilis (64)
Grundriss 11, 10.
Ansicht 330, 2.
Röm.-jon. Ordnung 8, 9.
Tempel der Minerva medica.
Grundriss 14, 3. (65)
Pantheon. (65)
Grundriss 11, 12.
Durchschnitte 11, 13 u. 14.
Sonnentempel des Aurelian.
Kapitäl 9, 10.
Tempel d. Venus u. Roma. (64)
Grundriss 11, 11.
Basilica d. Constantin. (66)
Grundriss 14, 2.
Basilica Ulpia. (66)
Grundriss 13, 10.
Bogen des Constantin 13, 5. (64)
Bogen d. Titus 10, 5. 13, 4. 29, 2. 329, 2. (64 u. 71)
Circus d. Maxentius 12, 5.
Colosseum. (55)
Ansicht 330, 4.
Grundriss 12, 6.
Durchschnitt u. Aufriss 12, 7.
Forum (Restaur. Ansicht) 13, 9.
Grab der Caecilia Metella 13, 7. 330, 5. (67)
Palast der Flavier 13, 6. (67)
Säule d. Trajan 29, 3. 329, 3 u. 4. (71)
Theater des Marcellus 10, 2. 12, 8. (64)
Thermen des Caracalla 14, 5 u. 6. (66)
Thermen des Diocletian 330, 6. (66)
Columbarium 15, 2. (67)
Katakomben v. S. Calisto 40, 1. (87)
Katakomben v. S. Lucina 40, 2. (87)
Katakomben der Domitilla.
Deckenmalerei 192, 4. (87)
Wandgemälde 192, 1. 192, 2 u. 3. (88 u. 89)
Capitolinisches Museum.
Satyr nach Praxiteles 22, 10. (51)

Rom.
Capitolinisches Museum.
Dornauszieher 24, 12. (54)
Alexanderkopf 24, 10.
Sterbender Gallier 25, 3. (58)
Eros u. Psyche 27, 6. (72)
Statue d. jüng. Kentauren 27, 7. (61)
Kopf des älteren Kentauren 328, 8. (61)
Büste d. Kaisers Galba 27, 8. (69)
Statue d. Faun 28, 1. (61)
Isisstatue 28, 4. (72)
Pamfilischer Sarkophag 29, 8. (71)
Eherne Wölfin 33, 8. (68)
Taubenmosaik 190, 3. (81)
Capitolstreppe.
Statue des Marcus Aurelius 329, 5.
Aegypt. Löwe 35, 18. (12)
Esquilin.
Wandgemälde 190, 4. (198)
Palatin.
Wandgemälde 188, 6. 189, 4. (78)
Lateran.
Marsyas n. Myron 18, 6. (41)
Sophokles 25, 9. (54)
Altchristlicher Sarkophag 40, 3. (90)
Statue d. h. Hippolytus 41, 3. (89)
Vatican. (Museum).
Sarkophag des Scipio Barbatus 10, 6.
Zeus von Otricoli 19, 5. (42)
Diskoswerfer 21, 1. (49)
Kauernde Aphrodite 21, 13. (49)
Apollo n. Skopas (?) 326, 7. (50)
Ganymed n. Leochares 22, 7. (51)
Eroskopf 22, 8. (51)
Apoxyomenos 24, 8. (53)
Laokoongruppe 25, 5. (56)
Apollo v. Belvedere 26, 2 u. 3. (59)

Rom. *Vatican (Museum).*
Schlafende Ariadne 27, 3. (60)
Heraklestorso 28, 3. (60)
Gruppe des Nil 328, 9. (61)
Statue d. Augustus 28, 11. (69)
Cameo d. Athenion 28, 12.
Aldobrandin. Hochzeit 191, 1. (78)
Altchristl. Lampe 41, 5. (91)
Vatican (Loggien u. Stanzen).
Wanddecorationen und Bibel Raffael's 158, 3. (247 u. 266)
Wandgemälde Raffael's 210, 1 u. 2. 211, 2. (242 ff.)
Vatican (Sixtinische Capelle).
Deckengemäldev. Michelangelo 208, 2, 4 u. 5. (237 u. 238)
Michelangelo's Jüngstes Gericht 208, 1. (238)
Vatican (Cap. Nicolaus V.)
Wandgem. von Fra Angelico 199, 6. (188)
Vatican (Gemäldegalerie).
H. Hieronymus v. Domenichino 217, 3. (260)
Grablegung von Caravaggio 218, 1. (260)
Kircher'sches Museum.
Fircoron. Cista 188, 2.
Villa Albani.
Orpheus und Eurydike 20, 6. (45)
Leukothea-Relief 17, 5. (38)
Decken-Gemälde von Raph. Mengs 246, 2.
Pal. Borghese.
Hof 104, 7.
Galerie Borghese.
Grablegung v. Raffael 209, 1. (242)
Ausrüstung Amors v. Tizian 214, 3. (255)
Villa Borghese.
Brunnen aus d. 16. Jahrh. 162, 6.
Pal. Farnese. (196)
Grundriss 102, 10.
Tiberfassade 101, 4.
Hof 101, 8.

Rom. *Pal. Farnese.*
Kranz- und Gurtgesims 97, 1. (187)
Villa Farnesina. (196)
Fassade 102, 10.
Grundriss 102, 5.
Halle 158, 4. (249)
Raffael's Fresken 210, 3. (248)
Pal. Giraud.
Fassade 102, 8. (196)
Pal. del Governatore.
Thür 97, 8.
Villa Ludovisi.
Herakopf 20, 7. (48)
Sitzender Ares 24, 9. (54)
Galliergruppe 25, 1. (58)
Merope u. Aepytos 26, 7. (61)
Raub d. Proserpina v. Bernini 128, 5. (219)
Pal. Massimi. (196)
Hof 103, 2.
Diskoswerfer n. Myron 18, 7. (41)
Villa Madama.
Ansicht 107, 1.
Terrassen-Anlage 107, 2.
Pal. Rospigliosi.
Aurora v. Guido Reni 217, 4. (259)
S. Agostino.
Marmorgruppe von Sansovino 118, 2. (212)
Cancelleria.
Grundriss 105, 9. (195)
Fenster 107, 6. (196)
Kranzgesims 97, 12. (196)
S. Clemente. (94)
Innenansicht 44, 8.
Grabkapelle der Constanstia.
Grundriss 45, 5.
S. Cosma e Damiano.
Mosaik 192, 6. (95)
Gesù.
Grundriss 105, 4. (199)
S. Lorenzo fuori.
Rom. Kreuz 149, 2.
S. Maria in Cosmedin.
Thurm 44, 7.
S. Maria della Pace.
Ornament 161, 1.
Fresken v. Raffael 211 4. (247)

Rom. *S. Maria del Popolo.*
Grabmäler **99**, 3. **118**, 1. (212)
S. Paolo fuori. (93)
Grundriss **44**, 4.
Innere Ansicht **44**, 3.
Apsis **45**, 1. (95)
Alte Peterskirche. (93)
Grundriss **44**, 1.
Innenansicht **44**, 2.
S. Petersdom. (198)
Inneres **106**, 1.
Grundplan **106**, 2—5.
Durchschnitt **106**, 6.
Colonnaden **106**, 7.
Statue d. h. Petrus **41**, 2. (89)
Sarkophag des Junius Bassus **40**, 6. (90)
Pietà von Michelangelo **119**, 6. (214)
Grabmal Urban's VIII. **122**, 4. (219)
S. Pietro in Vincoli.
Moses von Michelangelo **119**, 8. (215)
S. Prassede. (94)
Grundriss **44**, 6.
S. Stefano rotondo. (98)
Grundriss **45**, 4.
Piazza Navona.
Brunnen von Bernini **122**, 3. (219)

Römhild. *Stiftskirche.*
Grabmal d. Grafen von Henneberg **127**, 1. (292)

Rosheim. *Kirche.* (127)
Fassade **56**, 3.
Kapitäle **56**, 4 u. 8.
Pfeilersims **56**, 5.
System **56**, 6.
Grundriss **56**, 7.

Rostock. *Jacobikirche.*
Portalprofile **79**, 3.
Pfeilergrundriss **80**, 8.

Rothenburg a. d. T.
Marktplatz mit Rathhaus **137**, 1. (320)

Rouen.
Kathedrale.
Wimperge **73**, 5.

Rouen. *S. Ouen.* (145)
Eisernes Gitter **179**, 5.
Grundriss **72**, 7.
Haus **87**, 2. (159)

Salamanca.
Kathedrale. (137)
Innenansicht **65**, 5.

Salisbury.
Kathedrale. (146)
Grundriss **81**, 1.
Pfeilerfuss **66**, 10.
Triforium **66**, 14.
Querschnitt **66**, 13.
Querschnitt des Kreuzschiffs **81**, 10.
Pfeiler **67**, 7.
Pfeilerkapitäl **67**, 5.

Salonichi.
Incantada **9**, 5.

Salzburg.
Franziskanerkirche.
Grundriss **59**, 3.
Frauenstift.
Faltstuhl **153**, 3.
S. Peter.
Grundriss **59**, 4.
Museum.
Schrank a. d. 16. Jahrh. **177**, 1. (334)

Santiago.
Kathedrale. (136)
Grundriss **65**, 4.
Inneres **65**, 6.

Schleswig. *Dom.*
Brüggemann's Eva **125**, 10. (278)

Schlettstadt.
Münster. (128 u. 150).
Grundriss **75**, 6.
S. Fides.
Thürme **57**, 1.
Grundriss **57**, 4.

Schöngrabern. *Kirche.*
Friese **51**, 1 u. **59**, 9.

Schulpforta.
Altartisch a. d. 12. Jahrh. **156**, 3. (161)

Schwarzrheindorf.
Kirche. (124)
Grundriss **53**, 6.
Querschnitt **53**, 5.
Ornament **51**, 15.
Wandmalerei **194**, 4. (166)

Schwerin. *Dom.* (154)
Grundriss **77**, 5.

Seckau. *Dom.*
Grundriss **59**, 2.

Sedletz.
Goth. Monstranz a. d. 15. Jahrh. **152**, 2. (169)

Segesta. *Theater.*
Restaur. Ansicht **7**, 6.
Grundriss **7**, 5.

Seitenstetten.
Spätgoth. Weihrauchfass **152**, 4. (162)

Selinunt.
Zeustempel **8**, 4. (31)
Mittl. Burgtempel **8**, 3. (31)

Sens. *S. Jean.*
Fenstergalerie **68**, 13.

Sevilla. *Museum.*
H. Antonius v. Murillo **242**, 3. (366)

Siena.
Dom. (173)
Fassade **89**, 5.
Grundriss **89**, 6.
Relief aus Cap. Ansano **108**, 1. (179)
Relief an d. Kanzel **110**, 1. (180)
Altarwerk Duccio's **195**, 4 u. 5. (185)
Wandgem. von Pinturicchio **204**, 3. (231)
S. Bernardino.
Relief v. Ag. di Giovanni **110**, 6. (181)
Fontegiusta.
Ciborium **164**, 7. (262)

Siena.
S. Francesco (Seminario).
Aus d. Kreuzigung v. Lorenzetti **196**, 4 u. 5. (186)
Osservanza.
Relief v. A. della Robbia **114**, 4. (205)
Pal. pubblico.
Gemälde v. Simone Martini **196**, 2 u. **197**, 2. (186)
Wandgem. v. Lorenzetti **196**, 6 u. **197**, 1. (186)
Wandgem. v. Taddeo di Bartolo **199**, 3. (186)
H. Victor v. Sodoma **204**, 4. (250)
Akademie.
Geschnitzter Candelaber **163**, 6. (262)
Pal. del Magnifico.
Fackelhalter **162**, 4.
Monte Oliveto bei Siena.
Thür mit Intarsien v. Fra Giovanni **158**, 1. (264)
Selbstbildniss Sodoma's **216**, 4.

Soest.
Dom. (129)
Grundriss **55**, 7.
S. Marien zur Wiesc.
Grundriss **77**, 14.
Maasswerk **68**, 5 u. 6.
Fenster **68**, 7 u. 8.
Tafelbild a. d. 13. Jahrh. **219**, 1. (268)

Spalatro.
Palast d. Diocletian **13**, 1 u. 3. (67)
Grundriss des sog. Jupitertempels **13**, 2.

Sparta.
Arch. Relief **16**, 3. (36)

Speier.
Dom. (123)
Grundriss **50**, 3.
System **50**, 8.
Thurmspitze **53**, 3.
Westseite **54**, 6.

Steinbach.
Einhart-Basilica **49**, 1. (111)
Bogenfries **53**, 4.

Steinsberg.
Burgruine **61**, 2. (156)

Stoneleigh.
Bogenfries **60**, 9.

Strassburg.
Münster. (148)
Fassade **74**, 1.
Fassade nach Adler's Restaur. **75**, 1.
Grundriss **75**, 2.
Südl. Querhaus **74**, 2.
Inneres **74**, 3 u. 4.
Portalstatuen **96**, 1 u. 2. **95**, 4. (168)
Relief am südl. Querhaus **96**, 9.
S. Wilhelm.
Grabdenkmal **94**, 4. (168)

Stuttgart.
Grabstein in d. Stiftskirche **127**, 4. (280)
Halle aus d. Lusthause **135**, 2. (317)
Hof d. alten Schlosses **138**, 3. (317)
Schloss Solitude **142**, 1. (377)

Tarquinii.
Tumulusgrab **15**, 6. (62)

Telmissos.
Grabfassade **8**, 12. (22)

Thann.
Theobaldskirche. (151)
Portal **75**, 3.
Ansicht **76**, 8.

Theben (in Aegypten).
Tempelsculpturen **36**, 1 u. 2, 4 u. 5. (12)
Säule **35**, 10. (10)

Tischnowitz. *Klosterkirche.*
Apostel vom Portal **93**, 7. (167)

Tempel d. Vesta. (64)
Grundriss **11**, 9.
Ansicht **330**, 3.
Säule **10**, 8.
S. Croce.
Fenster **90**, 3. (175)
S. Francesco.
Hauptportal **90**, 5.

Toledo.
Kathedrale. (176)
Inneres **84**, 3.
Johannisspital.
Relief von Berruguete **123**, 1.

Torgau.
Ostflügel des Schlosses **135**, 3. (318)

Toulon. *Rathhaus.*
Karyatide **181**, 8. (370)

Tournay.
Kathedrale. (127)
Grundriss **55**, 4.

Trebitsch. *Kirche.*
Querschnitt **59**, 1.

Trier.
Basilica.
Grundriss **14**, 4.
Liebfrauenkirche. (148)
Grundriss **77**, 15.
Museum.
Byzant. Elfenbeinrelief **42**, 2. (104)

Troyes.
S. Urbain.
Kreuzblume **68**, 12.
S. Madeleine. (145)
Lettner **73**, 2.

Turin.
Dom. (193).
Fassade **99**, 2.
Museum.
Fragment vom Grabmal des Gaston de Foix **157**, 4. (210)

Turmanin.
Kirche **45**, 8. (97)